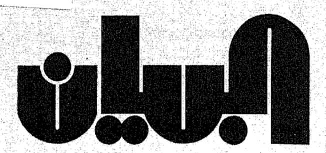


مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
العدد 389 - ديسمبر 2002



عدد خاص





العدد 389 ديسمبر 2002

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب 34043 العديلية - الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2518286 - هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 - فاكس: 2510603

رئيس التحرير:

د. خالد عبداللطيف رمضان

أمين التحرير:

نذير جعفر

natherg@hotmail.com

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت

WWW.KuwaitWriters. Net

البريد الإلكتروني

Kwtwriters@ hot mail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية محكّمة، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 - أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 - المواد المرسلة تكون مطبوعة على الآلة الكاتبة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 - الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات تحال إلى مختصين ومحكمين للبت في صلاحيتها.
4 - موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف.
5 - المواد المنشورة تعبرّ عن آراء أصحابها فقط.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(389) Decmber 2002



Al Bayan

Editor-in-chief
Dr. Khalid Abdulattef Ramadan

Excutive Editor
Natheer Jafar
natherg@hotmail.com

**Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.0. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602**

في هذا العدد

علامات في الرواية الكويتية

● نذير جعفر

تكاد الدراسات التي تناولت الرواية العربية في الكويت لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة! ولا يعود ذلك إلى الندرة في نتاجها والضعف في بنيتها، أوالشح في موضوعاتها، وإنما يعود إلى خلل مزمن في آلية تسويقها وتوزيعها وإيصالها إلى القارئ خارج حدودها الإقليمية.

فباستثناء الدراسة التي كتبها الدكتور محمد حسن عبدالله عن «الرواية العربية في الكويت» والمنشورة في العدد (282) من مجلة (البيان) والبحوث التي تم تداولها والتعقيب عليها في ملتقى القصة والرواية الذي نظمته رابطة الأدباء وشارك فيه عدد من النقاد العرب عام (1994) قد لا نجد سوى بعض الدراسات القليلة المنشورة حول روايات بعينها في هذه المجلة أو تلك بما لا يسمن ولا يغني من جوع.

وإذا كان الدكتور محمد حسن عبدالله قد استعرض مشكوراً مسيرة الرواية في الكويت حتى أوائل التسعينيات فإننا سنعرض بعض العلامات في مسيرة هذه الرواية مبتدئين من حيث توقف.

فقد استمر اسماعيل فهد اسماعيل في إغناء المكتبة العربية بعدد من الروايات لعل أبرزها «إحداثيات زمن العزلة» وربما كانت أطول رواية في التاريخ المعاصر!! وأتبعها برواية «يحدث أمس» ثم «الكائن الظل» وهو ينصرف في سباعيته إلي تصوير حيثيات وانعكاسات الغزو العراقي علي أبناء الكويت، بعد أن انشغل طويلاً في رواياته السابقة بمقاربة بيئات عربية، أخرى مثل مصر ولبنان والعراق.

وتابعت ليلى العثمان خطها الروائي فأصدرت إلى جانب «المرأة والقطة» و«وسمية تخرج من البحر» رواية «المحاكمة» وهي سيرة ذاتية عن الوقائع الفعلية لمحاكمتها وما جرته من ذيول وآثار نفسية واجتماعية عليها وعلى أبنائها، إضافة إلى رواية «العصعص» التي تعاود فيها سبر الماضي الكويتي وتقدم من خلاله شخصيات مركبة وأكثر نضجاً على المستوى الفني مما قدمته في روايتيها السابقتين.

أما وليد الرجيب فقد توقف بعد روايته الأولى «بدرية» وانشغل بكتابة القصة والمسرحية على الرغم مما بشرت به روايته اليتيمة من موهبة أصيلة تمتلك كل مقومات الاستمرار والعطاء.

كما توقفت الكاتبة فاطمة يوسف العلي مؤقتا عن كتابة الرواية مع أنها أول كاتبة كويتية تخوض غمار التجربة الروائية من خلال روايتها المعروفة «وجوه في الزحام» في مطلع السبعينات، حيث انصرفت هي الأخرى إلى متابعة دراستها الأكاديمية وكتابة القصة القصيرة، وأصدرت مجموعتين هما: «وجهها وطن» و «تاء مربوطة».

ويتصدر قائمة الجيل الروائي الجديد الكاتب طالب الرفاعي الذي عرف قاصا من خلال مجموعاته الثلاث «أبو عجاج طال عمرك» و «مرآة الغبش» و«حكايا رملية»، لكنه التفت أخيراً إلى كتابة الرواية فأصدر «رائحة البحر» و«ظل الشمس».

وفي هذا السياق وضمن هذا الجيل يتحول الكاتب حمد الحمد إلى كتابة الرواية بعد أن كرس اسمه قاصا وأصدر ثلاث روايات هي على التوالي: «زمن البوح» و «مساحات الصمت» و «الأرجوحة» وهو ينشغل بالدرجة الأولى بهموم ومشاكل وتطلعات الكويتيين.

وشهدت هذه المرحلة أيضا ولادة عدد من الروايات منها «عاشقة الثلج» و«سماء مقلوبة» لناصر الظفيري، وعدد من الروايات ذات الطابع الاجتماعي الدعوي لخولة القزويني، كما أصدر الشاعر المعروف فيصل السعد روايته الجديدة والملفتة للانتباه «الدهشة». فيما تابعت طيبة الإبراهيم مشروعها الروائي الريادي في حقل الخيال العلمي والتي تكاد تنفرد به على مستوى الخليج العربي، بعد أن أصدرت «الإنسان الباهت» و «الإنسان المتعدد» و«انقراض الرجل» حيث تنبأت بولادة تجارب الاستنساخ البشري.

أما الكاتب عبدالله خلف والذي يعد ثاني كاتب رواية من الجيل المؤسس بعد فرحان راشد الفرحان فقد هجر الرواية إلى غير رجعة بعد روايته الأولى التي مازالت تحظى بالاهتمام «مدرّسة من المرقاب» وانصرف إلى الدراسات والبحوث الأدبية والفكرية والسياسية.

تلك هي بعض العناوين العامة أو قل العلامات في مسار التجربة الروائية في الكويت، وهي تشير إلى أمرين مهمين: الأول أن هذه الرواية لم تخرج عن مسار الرواية العربية بل ارتبطت به زمنيا وفنياً، والثاني: أن ازدهاراً ملحوظاً بدأنا نلمحه في حركية كتابتها وتلقيها وتنوع اتجاهاتها الفنية، ولعل هذا ما يستدعي اهتمام الباحثين والدارسين والنقاد في دراستها وتسليط الضوء على بنيتها وموضوعاتها وموقعها من التجربة الروائية العربية.. فهل نفعل؟

النمذجة الروائية والتلقي

د. عبدالعالي بوطيب. كلية الآداب. مكناس

تتناول هذه الدراسة، كما هو واضح من عنوانها قضية من أهم وأعقد القضايا، التي شغلت، ومازالت، حيزا مهما من اهتمامات الباحثين والمفكرين، عربا وأجانب، قدماء ومحدثين، دون أن ينتهوا فيها لخلاصات نهائية حاسمة، تضبط أبعادها وخلفياتها، وتحدد أشكالها وخصائص كل صنف منها، نظرا لتموقعها عند نقطة تقاطع مجالات معرفية عديدة ومختلفة، منها ما هو نفسي خاص، وما هو اجتماعي عام، منها ماله علامة بالأيديولوجيا، وماله طابع فكري محض، مما يجعل مسألة الحسم فيها صعبة للغاية، وهو ما انعكس سلبا على نتائج أغلب الدراسات التي حاولت مقاربة هذه الإشكالية من زوايا جزئية محددة ومختلفة، وأضفى على نتائجها بالتالي طابعا اختزاليا تختلف درجات قصوره من باحث لآخر، مما لا تخفى آثاره الواضحة على القارئ الفطن لهذه الدراسات، ولنا في الإجابات الغامضة والمتذبذبة التي عولجت بها بعض جوانب هذه القضية أكبر دليل على ما نقول، مما ترك أغلب الأسئلة الأساسية المحيرة المطروحة معلقة دون جواب، بدءا بمناقشة جوهر علاقة التفاعل القائم بين الكتابة والقراءة، وانتهاء بمحاولة إبراز أهم مظاهر تجليات هذا التفاعل على المستوى النصي المحايث، باعتباره الفضاء المحدد لذلك، مرورا بباقي الأسئلة المهمة الأخرى، خصوصا منها تلك المتعلقة بتحديد مختلف أشكال هذا التفاعل في ارتباطه بأجناس تعبيرية محددة.. الخ.

فالكتابة، كما هو معروف، فعالية خلاقة يقوم بها كاتب، تعطي نتاجا فكريا، نسميه في مجال حديثنا إبداعا، أما القراءة ففعالية بعدية موكولة للقارئ، تنبني على الأولى، وتتخذ من نتاجها موضوعا لها، مع إمكانية تحولها بدورها لكتابة ثانية عن النص المقروء، نسميها نقدا، إذا ما توفرت لدى القارئ طبعا الإرادة

والرغبة في أن يتحول لكاتب، كما أشار لذلك بارت(*). مما يبرز بالملموس بعض مظاهر ارتباط الكتابة بالقراءة، رغم أن خاصية اللاتزامن المميزة لتفاعلهما في الخطاب الكتابي، باعتباره حوارا (مؤجلا)(1) يتم على مراحل متباعدة، عكس الخطاب الشفهي المعروف بسياقه المشترك (face to face)، جعلت العديد من الناس يعتقدون خطأ أنهما مستقلان عن بعضهما البعض.

اعتقاد سرعان ما يعدل بقليل من التدبر والتريث، لأنه رغم الاستقلال الظاهري، الذي توحي به هذه العلاقة على المستوى الكتابي، فلا أحد يجادل مع ذلك في وجود رابطة قوية، ضمنية أو صريحة، بينهما.

ومما يزيد في تدعيم مصداقية هذا الاعتقاد ويقويه، ما نلاحظه من استحالة تصور كتابة بدون قراءة، ولا قراءة بدون كتابة، أو لم نعرّف القراءة سابقا بأنها فعالية بعدية زمنيا بالنسبة للكتابة، وهو ما يعني بعبارة أخرى، أن تواجدها رهين بتواجد الفعالية الأولى/الكتابة، مجسدة في النص المقروءة، وإلا لما تمكنت من تحقيق وجودها الفعلي. صحيح أن درجة هذا الحضور، وهذه الأهمية، تختلف باختلاف طبيعة النصوص، وأجناسها الأدبية، في ارتباط كلي بالوظائف والأهداف المحددة لها، غير أن الشيء المؤكد دائما، وفي جميع الحالات أنها قائمة ولا تنعدم إطلاقا.

وهو ما يسمح لنا بالقول إن الكاتب لا يمكنه أبدا ممارسة فعله الإبداعي في غياب مطلق ونهائي للحضور، المفترض أو الصريح، للقارئ الضمني (le lecteur implicite)(2) باعتباره هيئة تواصلية مجسدة على مستوى النص، تقوم مقام الحضور الفعلي المباشر والمتزامن للقارئ الفعلي (le lecteur reel) في الخطاب الشفهي، وتجسد بالملموس الحاجة الماسة له كشرط ضروري لقيام كل خطاب، كيفما كان نوعه وهدفه، أليس: (كل تلفظ هو صراحة أو ضمنا، خطاب يفترض مخاطبا)!(3) كما يقول بنفنيست (Benveniste). ولعل هذا ما دفع العديد من المنظرين، وعلى رأسهم رومان ياكبسون (R. Jakobson) للتأكيد على أهمية المتلقي كركن أساسي من أركان العملية التواصلية الثلاثة، إلى جانب كل من المرسل (le destinateur) والرسالة (le massage)، لدرجة يعتبر معها كل: (محاولات تأسيس نموذج للغة دون أخذ للباث أو المتلقي في الاعتبار، يهدد بتحويل اللغة إلى - متخيل مدرسي -)(4) وهذا ما تكشف عنه ضمنيا، مختلف الإرغامات التي يخضع لها الكاتب بمجرد ما يستكمل تحديد الملامح الكبرى لقارئه الضمني، سواء ما يتعلق منها باختيار الأداة التواصلية المناسبة، أو ما يخص الرصيد الثقافي والحضاري المشترك بينهما، إلى غير ذلك من مظاهر الحضور والمساهمة غير المباشرة للقارئ في تشكيل البناء العام للنص، مما هو معروف عند اللسانيين: (بالشروط العامة للتواصل)(5).

شروط لا تعدو في مجموعها أن تكون مجرد مظهر من مظاهر

ممارسة القارئ لسلطته الضمنية على الكاتب، باعتباره طرفا أساسيا في العملية الإبداعية، في مقابل السلطة المضادة المعروفة التي يمارسها الكاتب على القارئ. ولعل من أبرز مظاهرها، كون هذا الأخير يجد نفسه مرغما، إن هو أراد الالتزام ببنود (ميثاق القراءة **le pacte de la lecture**)(6) المعروض عليه من طرف الكاتب، أن يقرأ ما سطّر له، بالكيفية والطريقة التي سطر بها دون تغيير أو تحريف، بحيث لا يمكنه مثلا، إذ ما افترضنا الكتابة عربية، أن يقرأها من اليسار إلى اليمين، بدل من اليمين إلى اليسار التي ارتضاها الكاتب ساعة اختياره لأداته التعبيرية هاته.. الخ.

معنى هذا، باختصار شديد، أن الاعتقاد التقليدي الراسخ القائم على استقلالية الكتابة عن القراءة، والكاتب عن القارئ، اعتقاد خاطئ، تفنده الوقائع والتجارب الملموسة، كما تدعو الضرورة لمراجعته وتصحيحه على ضوء مستجدات الأبحاث العلمية الأخيرة، خصوصا منها تلك التي تتمحور حول مسألة المتلقي، في محاولة لإبراز أهمية دوره كعنصر ضروري فعال، رغم مظهره السلبي، في العملية التواصلية عامة، والإبداعية منها خاصة، مادام: (النص طاقة عمل ممكنة، يحققها فعل القراءة)(7) على حد تعبير إيزر **(W. Iser)**، أو كما يقول ياوس **(Jauss)**: (إن فعل القراءة وحده يعمل على - تحقيق - الأعمال الأدبية)(8).

على أننا إذا كنا قد تحدثنا لحد الساعة، عن الملامح العامة لهذه العلاقة على المستوى النظري المجرد، بعيدا عن كل تمثيل أو تشخيص عملي ملموس، فما ذلك إلا رغبة منا في ضبط جوانب الإشكال وحصر أبعاده الكبرى المتعالية عن كل النصوص، تماما كما يفعل البويتيقيون **(le poeticiens)** في محاولاتهم الهادفة لوضع القواعد العامة للأجناس الأدبية، على أن لا يفهم من ذلك طبعا، بأي حال من الأحوال، خضوع جميع النصوص على اختلاف أجناسها وأصنافها التعبيرية لهذه القاعدة، بنفس الدرجة والنوعية، لما قد يتولد عن مثل هذا الفهم البسيط من خلط فظيع بين الخاص والعام، النظري والتطبيقي، مما لا يقبله العقل وتفنده الوقائع.

وعليه فما أن نتحول من المستوى النظري العام للمستوى التطبيقي الخاص، حتى نجد علاقة الكتابة بالقراءة تتشعب وتتعقد، لتتخذ لها مظاهر مختلفة ومتنوعة، يندرج ضمنها طبعا الاحتمال السابق، لكن كحالة من بين عدة حالات ممكنة أخرى، ومرد ذلك، طبعا، إلى أن هذه العلاقة عادة ما تتأثر على المستوى العملي بعوامل خارجية عديدة، تتوزع بين ما هو إيديولوجي، وما هو اجتماعي، وما هو ثقافي.. إلى غير ذلك من الاعتبارات الأخرى التي لم يدخلها الطرح النظري العام السابق في الحسبان. وهو ما سيؤدي حتما لإحداث تغييرات جذرية على النصوص السابقة لصالح هذا الطرف أو ذاك (الكاتب - القارئ) حسب خصوصية كل نص من جهة، وفي ارتباط تام بالأهداف والمرامي المسطرة له من جهة أخرى، وهي

تغييرات يمكن حصر أصنافها، تبعا لنوعية العلاقة المقامة بين الكاتب والقارئ في الحالات الثلاث التالية:

1 ـ حالة التعاقد الاستكشافي بين الكاتب والقارئ، أو النص الحواري (الديالوجي).

2 ـ حالة التعاقد التوجيهي للكاتب مع القارئ، أو النص الأحادي الصوت (المونولوجي).

3 ـ وحالة التعاقد التوجيهي المعكوس للقارئ مع الكاتب، أو النص المستحيل.

وبالمناسبة تجدر الإشارة إلى أن الاحتمال الأخير مستبعد على المستوى العملي، رغم إمكانية تصوره على المستوى النظري، لعدم توفر الكاتب على أبسط شروط ومؤهلات ممارسة الكتابة، ممثلة أساسا في افتقاره لرسالة يود تبليغها للقارئ، أو إشراكه في مناقشتها على الأقل، مما يتولد عنه بالضرورة وقوع اختلال كبير في علاقة الكاتب بالقارئ لصالح هذا الأخير، بحيث تصبح المبادرة في يده بما يفوق الخمسين في المائة، مقابل حصة تقل عن ذلك بكثير لفائدة الكاتب، وهو ما لا يقبله الواقع إلا في حالة تبادل المواقع والأدوار بينهما، بحيث يصبح الكاتب قارئا، والقارئ كاتبا، وبالتالي الانتقال من الحالة الثالثة للحالة الثانية، ولهذا أسميناها بالنص المستحيل. وبذلك نبقى أمام احتمالين عمليين فقط، يتولد عن كل واحد منهما لون تعبيري ذو مواصفات خاصة، تحدد بالملموس طبيعة العلاقة المقامة بين الكاتب والقارئ، بحيث إما أن تكون أمام خطاب تؤطره رؤية متفتحة على كل الآراء والمعتقدات، كيفما كانت، وكيفما كان مصدرها، بما فيها طبعا آراء ومعتقدات القارئ، خصوصا إذا علمنا أنها لا تكون في الغالب مطابقة لآراء الكاتب، إلا في حالات نادرة جدا، إن لم تكن منعدمة، نظرا لاختلاف المنطلقات الإيديولوجية والفكرية المؤطرة لمواقف كل واحد منهما، من ناحية، واستحالة تصور كتابة يتوجه فيها صاحبها بالخطاب لقارئ، يعلم مسبقا، أنه يشاطره نفس الرأي، من ناحية أخرى.

أمام هذا الاختلاف الفكري والعقائدي المفترض بالضرورة وجوده بين الكاتب والقارئ، يبدو أن أهم ما يميز الكتابة الروائية التي أسميناها (حوارية) هو هذا الاستعداد المبدئي لتبادل الرأي بين الكاتب والقارئ حول مختلف القضايا المطروحة للنقاش في النص، دون تسلط أو هيمنة من أي طرف. لأن الأساسي هنا ليس الإقناع، بقدر ما هو الرغبة في استيعاب أبعاد القضية المعروضة في شموليتها وتشعباتها المختلفة، بأقصى درجة ممكنة من الحياد والموضوعية والتجرد، يفقد معها صوت الكاتب كل سلطة على الأصوات الأخرى، بما فيها طبعا صوت القارئ، ليصبح وإياها على قدم المساواة في حوار ديمقراطي هادف وفعال، تظلله النية الصادقة المشتركة في تبادل الآراء، خارج كل قناعة أو اعتقاد مسبق من شأنه تعكير صفو هذا الجو الحواري المفتوح، خلافا لما تفعله نقيضتها الكتابة الروائية الأحادية الصوت (المونولوجية) حيث يعلو صوت

الكاتب على باقي الأصوات الأخرى في محاولة لإسكاتها، أو تحويلها في أحسن الأحوال، لمجرد أبواق تردد قناعاته الفكرية والعقائدية، في غياب مطلق للوعي باستقلالية الآخر، وقدرته على التحاور وإبداء الرأي، بعيدا عن تدجين أو هيمنة، مما ينعكس سلبا في انغلاقية أفقها وضيقه، لدرجة لا يتسع معها لغير قناعة الكاتب، باعتباره المالك الوحيد للحقيقة المطلقة، حسب اعتقاده الخاص طبعا، أما ما عداه، بما فيهم القارئ فينحصر دورهم في الخضوع لهيمنته وتوجيهه بعيدا عن كل نقاش، والاكتفاء بمحاولة الفهم والاستيعاب لا غير، تماما كما هو حال رواية الأطروحة (le roman a these)(*). النموذج الأمثل للكتابة الروائية التوجيهية الأحادية الصوت، حيث: (العالم الفني (...) لا يعرف أفكار الغير، ورأي الغير، بوصفها مادة للتصوير)(9) كما يقول باختين. لذلك اخترناها نموذجا توضيحيا لأبعاد هذه العلاقة التواصلية التوجيهية المحتملة بين كاتب يمتلك «الحقيقة» وقارئ يفترض فيه سعيه الحثيث لاكتسابه، وأسميناها - مونولوجية - على حد تعبير باختين، أي ذات الصوت الواحد، مقابل الكتابة الروائية المتفتحة (الحوارية/الديالوجية) المعروفة بتعدد وتساوي أصواتها.

ومادمنا بصدد المقارنة بين هذين اللونين الروائيين، من حيث اختلاف نوعية العلاقة التي تربط كاتب كل منهما بقارئه، فلابد من الإشارة، إلى أنه إذا كانت الكتابة الروائية الحوارية لا تعرف سوى إمكانية واحدة عند التطبيق، فإن الأمر على خلاف ذلك تماما، فيما يخص الكتابة الروائية المونولوجية، ممثلة في رواية الأطروحة، حيث يمكن أن نعثر على نصوص كثيرة تشترك في نفس الصفة، مع اختلاف كبير فيما بينها من حيث الدرجة، ومرد ذلك طبعا إلى أن الديمقراطية الحقيقية واحدة، مهما اختلفت مظاهرها، بينما الديكتاتورية أنواع كثيرة بعدد درجات سلطويتها.

بعد هذا كله، أعتقد أني لست في حاجة للتذكير بأن ضبط مختلف أشكال تفاعل الكتابة بالقراءة في كل من الرواية الحوارية والمونولوجية، لا يراد لذاته فقط، وإلا لما كانت له في اعتقادي، فائدة تذكر. بقدر ما هو خطوة أولية ضرورية على طريق كشف الآليات والوسائل التقنية التي يوظفها الكاتب في كلا اللونين التعبيريين، لفرض قراءة معينة على القارئ الضمني، تتماشى طبعا وخدمة الأهداف والمرامي المسطرة، أو بعبارة أخرى، إن تبني الكاتب لرؤية إبداعية معينة أثناء الكتابة، يعد بشكل من الأشكال خطوة نحو تحديد مسبق لملامح النص المراد إبداعه، ومن خلاله لنوعية القراءة المناسبة له، وإن كان ذلك لا يستبعد إمكانية خرقها من طرف القارئ الفعلي. فالمعروف أن نوع القراءة التي يتطلبها مثلا النص الروائي الحواري تختلف جذريا عن القراءة التي يفرضها النص الروائي المونولوجي (قراءة فاعلة/قراءة منفعلة). وهي مسألة طبيعية جدا، مادامت متطلبات وأهداف النص الأول تختلف حتما عن متطلبات

وأهداف النص الثـاني، فـالرواية الحوارية تفترض مشاركة فعالة وفاعلة للقارئ في العملية الإبداعية، باعتباره طرفا أساسيا لا يقل أهمية عن الكاتب، مادام البعد الدلالي للنص يبقى رهين قدرته على الحفر في أعماق العمل المقروء، هذا في الوقت الذي ينحصر دوره في النص المونولوجي على التلقي السلبي لما أعد له. بغض النظر عن موقفه وإمكانياته الخاصة، وإن كان هذا لا يعني، بأي حال من الأحوال، التزام القراء الفعليين المطلق والحرفي بلعب نفس أدوار القراء الضمنيين المعدة لهم سلفا في النصوص المقروءة، إلا أن هذا لا يلغي مع ذلك وجود الخطوط العريضة لهذه الأدوار على مستوى الكتابة، مادام عدم تحققها الفعلي على أرض الواقع يعد إفرازا مخالفا لطبيعة النص وخرقا له، يقع بفعل معطيات خارجية عديدة، تتجاوز نطاق اهتمامنا الحالي.

وهو ما يسمح لنا بالقول إن الكتابة تختار القراءة وتخضع لاختيارها في الوقت نفسه: (مادامت حرية المؤلف وحرية القارئ تبحث كل منهما عن الأخرى، وتتبادلان التأثير فيما بينهما من بين ثنايا عالم واحد، فمن الممكن أن يقال إن ما يقوم به المؤلف من اختيار لبعض مظاهر العالم هو الذي يحدد القارئ، كما يمكن أن يقال أيضا إن الكاتب - حينما يختار قارئه - يفصل بذلك في موضوع كتابه، ولذلك كانت كل الأعمال الفكرية تحوي في ذاتها صورة القارئ الذي كتبت له)(١٥). تماما كما أشرنا لذلك سابقا، حين قلنا بوجود علاقة جدلية متبادلة بين الكتابة والقراءة، عكس ما كان شائعا إلى وقت قريب، من كونهما فعاليتين مستقلتين عن بعضهما البعض.

بيان الإحالات

(*) انظر بخصوص هذه المسألة كتاب، رولان بارت، النقد والحقيقة، ترجمة وتقديم: إبراهيم الخطيب، مراجعة: محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الطبعة الأولى 1985.

1 - سعيد يقطين: القراءة والتجربة، حول - التجريب - في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، سلسلة الدراسات النقدية، عدد: 4 دار الثقافة، الطبعة الأولى، 1985، ص: 20.

2 - انظر: Wolfgang iser: L'acte de lecture, theorie de l'effet esthetique, traduite de l'allemand par evelyne sznycer, ed: Pierre Mardaga, Bruxelles, 1976, p: 73-74.

3 - انظر: E. benveniste: Probleme de linguistique generale II, ed: Gallimard. 1974, p: 82.

4 - انظر: Catherine Kerbrat Orecchioni: l'enonciation de la subjectivite dans le langage, ed: armand colin, Paris, 1980, p: 228.

5 - انظر: Wolfgang iser: Op, cit, p: 151.

6 - انظر: Ph. Le jeune: Le pacte autobiographique, ed: seuil coll: poetique, p: 44.

7 - انظر: Wolfgang iser: Op, cit, p: 13.

8 - Jean Starobinski: preface de:

pour une esthetique de la reception, traduit de l'allemand par: claude Maillard, ed: Gallimard, 1978, p: 12.

(*) Susan Rubin Suleiman: Le Roman a these, ou l'autorite fictive, ed: P.U.F. 1983.

9 ـ ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي، مراجعة: د. حياة شرارة، دار توبقال، الطبعة الأولى، 1986، ص: 113ـ114.

10 ـ جان بول سارتر: ما الأدب؟ ترجمة وتقديم وتعليق الدكتور محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة القاهرة، ص: 75.



قضايا الصراع الحضاري في الرواية العربية

• د. عبدالفتاح محمد عثمان
كلية دار العلوم - القاهرة

من خلال الدراسة النصية للصراع الحضاري في الرواية العربية نستطيع القول إن هناك العديد من القضايا الجوهرية التي مثلت قاسما مشتركا بينها، بحيث نجدها منذ أول رواية عالجت هذا الموضوع في المشرق العربي وهي «أديب» لطه حسين حتى آخر رواية صدرت في دول المغرب العربي وهي «المرأة والوردة» للكاتب المغربي محمد زفزاف.

غير أن الاتفاق في بعض القضايا الجوهرية لا يعني التطابق التام في الرؤية، فهناك قضايا خلافية ناشئة من الظروف التاريخية والسياسية والثقافية التي تربط بعض البلاد العربية بأوروبا.

ويمكننا تحديد قضايا الاتفاق فيما يلي:

طبيعة الصراع:

يستطيع الدارس للنصوص الروائية التي تعالج قضايا الصراع العربي الأوروبي في غالب البلاد العربية أن يدرك بسهولة أن الصراع فيها عاطفي نفسي، فليس هناك صراع سياسي حيث نجد البطل يقوم بدور سياسي في خدمة وطنه، خاصة وأن الدول العربية كانت في ذلك الوقت يخضع معظمها للاستعمار الأوروبي، فلم تسجل رواية عربية واحدة الكفاح السياسي لأبناء الأمة العربية، ودفاعهم عن حرية بلادهم بالمفاوضات أو التشهير أو الكتابة في الصحف الأوروبية أو

الخطابة في المنتديات السياسية فأبطال الروايات سواء كانوا من المشرق العربي أم من مغربه ليس لهم نشاط سياسي في البلاد التي استعمرتهم يعرفون به المجتمع الأوروبي بقضيتهم.

قد نجد ظلا باهتا لذلك في «الحي اللاتيني» للكاتب اللبناني سهيل إدريس ولكن هذا النشاط لم يواجهوا به أبناء الشعب الفرنسي وإنما واجهوا به أنفسهم لتحديد هويتهم من البعد القومي كسبيل لوحدة الأمة العربية.

ومن العجيب المدهش أن المرة الوحيدة التي ذهب فيها مصطفى سعيد بطل رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للكاتب السوداني الطيب صالح إلى حديقة «هايد بارك» بانجلترا التي كانت منبرا سياسيا حرا لم تكن بقصد الحديث عن قضية بلاده التي استعمرها الإنجليز وإنما كان بقصد التعرف على المرأة ولا شيء غيرها.

كذلك لم يكن هناك صراع علمي أو اقتصادي أو ثقافي، فهذه الثورة العلمية الضخمة التي قامت في أوروبا في النصف الأول من القرن العشرين بكل فروعها التكنولوجية والإلكترونية والكهربائية التي غيرت حياة البشر لا نجد لها صدى في الرواية العربية، فلم نجد بطلا روائيا واحدا يحتك بمجالات البحث العلمي أو يقترب منها أو حتى يقرأ عنها! فليس هناك سوى اهتمام ضئيل بالأدب والفن في رواية «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم وحديث عن المسرح الفرنسي في «الحي اللاتيني»!

ثم الازدهار الاقتصادي الذي عم أوروبا في هذه الفترة الزمنية بما يمثله من مصانع ومؤسسات واختراعات لا نجد له وجودا بين اهتمامات البطل العربي.

وقد ترتب على تحديد طبيعة الصراع في الجانب العاطفي النفسي تحديده أيضا في طبقة تكون واحدة لا تتغير، وهي الطبقة الدنيا في المجتمع الأوروبي، فنحن لا نجد ذكرا لطبقة الصفوة من العلماء والمفكرين والأدباء والفنانين أما الطبقات العريقة ذات الأصول الأرستقراطية فلا نجد لها وجودا في الرواية العربية!

الرجل والمرأة:

اتخذ الروائيون العرب الذين رصدوا قضية الصراع الحضاري من المرأة مركزا يستقطب حوله الأحداث، ومجالا للمواجهة بين حضارة الأنا وحضارة الآخر، وقياسا يقيسون به درجة التفاعل بين الحضارتين، ويسقطون عليه الخصائص النوعية لكل حضارة، فمن خلال علاقة الرجل العربي بالمرأة الأوروبية تدور المجابهة، بحيث يبدو للنظرة العجلى أنها علاقة فردية ذات طابع شخصي بين رجل وامرأة ولكنها في الحقيقة تتجاوز هذا المفهوم الحسي المحدود، وترتفع به من المستوى الشخصي إلى المستوى الإنساني، ويلعب الرمز دورا كبيرا في سبيل تحقيق هذه الغاية إذ يعمق من محتوى الدلالة في

النص فتضحى الصلات الشخصية أو ما نظنها شخصية رمزا للصراع بين حضارتين مختلفتين فكرا وعاطفة وشعورا.

وتتفق الروايات العربية في أن تجعل الذكورة دائما للعربي والأنوثة دائما للأوروبية، بحيث يغدو الصراع بين الذكورة العربية والأنوثة الأوروبية في إطار الرمز الكبير وهو صراع الحضارات!

ومن اللافت للنظر أن الارتباط بالمرأة اتسع مجاله فشمل نساء من أوروبا الغربية انجلترا «قنديل أم هشام» ليحيى حقي و«موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح وفي «الطفولة» لعبدالمجيد بن جلون وفرنسا «أديب» لطه حسين، «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم، «الحي اللاتيني» لسهيل إدريس، و«المرفوضون» للكاتب الجزائري سعدي إبراهيم «وما لا تذروه الرياح» للكاتب الجزائري عرعار محمد العالي، وأسبانيا المرأة والوردة للكاتب المغربي محمد زفزاف والسويد الساخن والبارد لفتحي غانم ونيويورك (80) لسهيل إدريس والنمسا في قصة «سيدة من فينا» ليوسف إدريس!

وكان لهذا أثره في تعميق التجربة واتسع مجالها وإثرائها بنماذج عدة مما يعطي تنوعا لعلاقة الرجل الشرقي بالمرأة الغربية.

قد يقال إن وجود الرجل والمرأة في العمل الروائي أمر طبيعي فلا توجد رواية تخلو من العنصر العاطفي حتى الرواية التاريخية، فلم إذن اعتبار المرأة في روايات الصراع الحضاري أمرا مثيرا للدهشة والعجب؟!

والجواب عن هذا التساؤل هو أن العجب والدهشة ليس بسبب وجود المرأة فهو جوهري وحيوي مهما كانت طبيعته، ولكن المثير للعجب والدهشة هو أن المرأة الأوروبية تستقطب الأحداث كلها فهي التي تحدد مسارها وهي التي تتحكم في شخصية العربي، حتى أن هناك روايات كاملة لا نجد فيها رجلا أوروبيا واحدا!

لنقرأ قنديل أم هشام لا نجد فيها شخصية واحدة تمثل الرجل الانجليزي لنتأمل «الحي اللاتيني» لا توجد فيها شخصية واحدة لرجل فرنسي وحتى لو وجدت شخصية يكون دورها ثانويا وهامشيا!

ولو اهتمت هذه الروايات بالرجل كما اهتمت بالمرأة فأعطته دورا رئيسيا لأدى ذلك إلى ثراء التجربة من حيث تفاعل الأفكار، وتنوع الموضوعات واتساع مجال الصراع الدرامي، وبالتالي تعميق إشكالية الصراع الحضاري مع الغرب وتنويع اتجاهاتها، بحيث لا تكون قاصرة على المجال العاطفي، بل تتعداه إلى المجالات الأخرى من علم وأدب وفن وسياسة!

ولكن التركيز على أن المرأة حدد المجال، وقصره على الصراع العاطفي وما يتبعه من توترات نفسية تترك تأثيراتها السلبية على وجدان البطل وسلوكه وموقفه من حضارة الآخر!

ومهما بالغنا من قيمة الرمز في تجاوز العلاقة الشخصية إلى المستوى الإنساني يبقى أن الصراع يمثل وجها واحدا من وجوه الصراع الحضاري!

وكانت العلاقات العاطفية تتم في جو من الوهم والخداع، حيث يستغل الفتى الشرقي رموز الشرق من البخور والعطور والتماثيل والمعالم الأثرية الطبيعية لتخدير ضحيته واستغلال حبها للمجهول وتوقها للمغامرة وحنينها لرؤية الشرق البعيد.

نجد ذلك في «موسم الهجرة إلى الشمال» و«الحي اللاتيني» و«الربيع والخريف». كما أن الروايات تتفق في أن النماذج النسائية غالبا ما تكون من الطبقات الدنيا في المجتمعات الأوروبية خادمة بفندق «أديب» عاملة تذاكر «عصفور من الشرق»، طالبة جامعية فقيرة «الحي اللاتيني» زوج موسيقى «الساخن والبارد» ربة بيت فقيرة «ما لا تذروه الرياح» والمرفوضون.

وهذا التصنيف الطبقي له دلالة مهمة على أن النماذج النسائية التي واجهها أبناء الشرق نماذج هشة فهي إما ضائعة أو مؤهلة للضياع ومن ثم لا يمكن اعتبارها نماذج أصيلة تمثل المجتمعات الأوروبية العريقة.

النهاية المأساوية:

تتفق روايات الصراع الحضاري في نهايتها المأساوية فهي تنتهي إما بالضياع والغربة والموت «أديب» والمرفوضون أو «المجهول والموت موسم الهجرة إلى الشمال أو الفراق والنفي الساخن والبارد» والسيدة فينا والحي اللاتيني و«مالا تذروه الرياح» والمرأة والوردة.

ونلاحظ أن المفارقة في النهايات كلها تتم دون زواج وبالتالي دون إنجاب، وهو رمز التفاعل والخصوبة والاستمرارية، وحتى الإنجاب الوحيد الذي تم كان دون زواج شرعي معترف به، ومات قبل أن يرى الحياة كما في «الحي اللاتيني» وفي هذا دلالة على الصلة الحضارية لا يمكن أن تستمر وإذا استمرت لن تتفاعل وتنتج فهي صلة محكوم عليها بالانفصال والعقم ومعنى هذا أن الروائيين العرب يؤمنون بالمقولة القائلة إن الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا أبدا.

ولكن هناك ملاحظة جديرة بالتأمل، وهي أن بعض الذين كتبوا هذه النهايات المأساوية قد طبقوا في حياتهم العملية الارتباط بالحضارة الأوروبية ثقافة وزواجا وإنجابا، فطه حسين الذي جعل الرواية تصعقه المواجهة فتنتهي حياته بالغربة والجنون والموت هو نفسه طه حسين صاحب كتاب مستقبل الثقافة في مصر، والذي يدعو فيه إلى ارتباط مصر بالثقافة الأوروبية، وهو نفسه طه حسين الذي تزوج من زميلته وأنجب منها واعترف بفضلها عليه في سيرته الذاتية «الأيام» فوصفها بالملاك الذي غير حياته على نحو أفضل حين قال موجها خطابه إلى ابنته «لقد حنا يا بنيتي هذا الملك على

أبيك، فبدله من البؤس نعيما ومن اليأس أملا ومن الفقر غنى ومن الشقاء سعادة وصفوا».

أليس في هذا ما يدل على التناقض بين الفكر النظري والواقع العملي؟ والطيب صالح كاتب «موسم الهجرة إلى الشمال» التي تعبر عن أعنف مواجهة بين الحضارة العربية الإفريقية والحضارة الأوروبية الغربية هو نفسه الطيب صالح المتزوج - على ما أعلم - من سيدة إنجليزية زواجا سعيدا متوجا بالأبناء.

ولنقل مثل هذا على شيخ كتاب القصة صاحب القنديل يحيى حقي فقد تزوج من سيدة فرنسية في أول حياته.

المفارقة التصويرية

بجانب اتفاق الروايات في الرؤية الموضوعية نجد اتفاقا في قضايا تتصل بالتكنيك الفني فأسلوب المفارقة التصويرية الذي يعتمد على إبراز المفارقات بين الأشياء يكاد أن يكون سمة أسلوبية نجدها تتردد في معظم هذه الروايات وتتكون المفارقة من مشاهد حسية بصرية أو رؤى فكرية أو سلوك يوحي بأشياء يمكن أن تتناقض في دلالتها ويرمز به الكاتب لتحقيق غاية معينة هي إبراز وجوه المفارقة بين حضارتنا الشرقية وحضارتهم الغربية في النظرة إلى طبيعة هذه الدلالات!

ويتميز هذا الأسلوب بقدرته على إثاره الانتباه والتركيز على الدلالة المقصورة.

وقد ترتب على استخدام هذا الأسلوب الازدواجية التي تتمثل في وجود طرفين متقابلين لكل منهما فكره واتجاهه!

وبالإضافة إلى استخدام المفارقة التصويرية نجد اعتماد الكتاب على ظاهرة التداعي والتذكر والارتداد «الفلاش باك» حيث ينتقل وعي شخصيات الرواية عبر المكان والزمان لتجلية وجوه المقارنة وإثراء الحاضر، والربط بينه وبين الماضي في بؤرة شعورية واحدة فعن طريق التذكر تعود الشخصية مرتجلة إلى وطنها لتعيش ذكرياتها مع المكان والزمان والناس ثم ترتد إلى حاجزها لتعيش في واقعها، فهي تستعين على الحاضر بالماضي بحيث يفصح عن العالم النفسي للشخصيات ويظهر مدى قلقها وتوترها وتمزقها بين ماضيها وحاضرها بين الوطن الأم ووطن الاغتراب بين قيمها التي ترتبت عليها وقيمها الجديدة التي فرضها الواقع. ومن ثم تتناسب هذه الأدوات الفنية مع طبيعة هذا النوع من الصراع الدرامي الذي يغلب عليه الطابع النفسي حيث تواجه الشخصية واقعا جديدا لا تستطيع أن تتكيف معه، كما أنه من الصعب عليها أن تفارقه فتعاني من آلام الحيرة بين الانتماء والاستلاب.

رواية «الكائن الظل»

لإسماعيل فهد إسماعيل

فتنة الحرية

اللص من طريد إلى شريك في الحكم

أنور محمد

ما أثارني في هذه الرواية.. موضوعها - استحضار التاريخ - وكتابته بطريقة فيها الكثير من التشفّي والانتقام من واقعنا الذي نحياه، إسماعيل فهد إسماعيل يكتب «الكائن الظل» لأنه يرى أن اللصوصية «أحيانا هي دفاع عن الحرية والذي يحترفها لا يستسيغ سواها» (ص 39)، وكأنه برأيي يبرر للشعراء الصعاليك في الجاهلية مسعاهم كأول لصوص اجترأوا على أخلاق وعلى قيم مجتمعهم الجاهلي الذي كان فيه سيّد القوم ينام شبعا بينما (رعاياه) يتضورون جوعا، كذلك راحوا يسرقون السيد فيأكلون مما يسرقون، ويطعمون الباقي للفقراء. هكذا كان سلوكهم، كانت صعلكتهم. غير أن روائينا رأى مادة خصبة غير الصعلكة، وعصرا غير العصر الجاهلي يستمد منهما أحداث روايته، لقد رأى في اللصوصية مادته وفي العصر العباسي سوقه وذلك من خلال كتابين صدرا في نهاية القرن الماضي: 1 - حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي للدكتور محمد رجب النجار، 2 - أشعار اللصوص وأخبارهم للأستاذ عبدالمعين الملوحي، بالإضافة إلى مراجع نتلمسها في سياق الرواية العام. إشارة لابد منها وهي أن إسماعيل فهد إسماعيل في عمله هذا يتقاطع مع جمال الغيطاني، إذ إن كليهما يرى في التاريخ - أحداثه نبعا لا يجف ولا ينضب - لكنهما يفترقان فكل واحد منهما يتخذ له مجرى تسير فيه مراكبه، ففي حين يبقى الغيطاني في التاريخ، حيث يتحول التاريخ عنده إلى فرس، وهو إلى

فــارس، ويفــتـح لنا أبواب عــواصـم ومـدن ترزح تحت ظلم وغـدر وجـور ساسـتـهـا وتجارها، نرى أن إسماعيل فـهـد إسـمـاعيل يشـارك كبطل رئيسـي في التنقل عـبـر المفـاصـل التـاريـخـيـة المهمة للتاريخ الذي يكتب عنه متخذا منها ذريعة لينسج عليها خيوط عمله الروائي. وبطل روايتـه (الكائن الظل) الصــادرة أخـيــرا في القــاهـرة عن سلسلة روايات الهــلال هـو (لص بغداد) الشهير. حمدون بن حمدي: «... إذ كــان هـذا اللص البــغــدادي موضـع إعجاب العامة، وقد بدأ حياته حـمّـالا فـي أسـواق بغـداد، ثم صــار ينهب أمــوال الناس وأســواقـــهـم وتجـارتهم ويقطع الطريق ويعـتـرض السـفـن التـجـارية النازلة إلى مـدينة واسط أو الصـاعدة منهـا...» (ص 77)، وهذا الوصف يقرأه بطل الرواية حين اجتماعه بحمدون بن حمدي مفهما إياه بـأن هذا من وضـع مـحـمـد رجب النجار عنه في كتابه (حكايات الشطار العـيـارين في التـراث العـربي) والذي يرد عليه ابن حـمـدي بأن فـيـه مبـالغـة ولكن مـعـقـولـة، لكنه يطلب إليــه أن يستمر بعد أن فتح باب النجار ليقرأ: «عـرف عنه أنه يأخـذ من المشـتـغلين بالتـجـارة إتاوات مـعـينة يحـددها لهم بنفسـه..» «.. وحـصل لـه بذلك مـورد كـبـيـر، كـان يفـرّقـه على أصـحـابه وأتبـاعـه الكثـيـرين» «.... واشـتـهـر حـرامي بغـداد بظرفـه وفـتـوتـه..» «.. واشـــتـــهــر على أنه تخلّق بأخـــلاق الفروسية لا يفتش امرأة ولا يسلبها.. عرف كذلك بحدبه على الفقراء.. نبه ذكره بين العـامـة»... «فـتـعـصـبت له، وتعاطفت معه محتفية به، ورأت فيه سـيـف النقــمــة الذي سلطه الله على الكافـرين».. «حتى قـبض عليـه غـدرا، وقتل توسيطا» (ص 77 ـ 78). ربما هذا هو مـخـتـصـر سـيـرتـه، لكن إسـمـاعيل فـهـد إسـمـاعيل عندما يستعيد سـيـرة هذا اللص، فإنما يستعيد سيرة الدولة العـربيـة (نظام الخـلافـة) في فـتـرة ضـعـفـهـا (العـصـر العباسي الثـاني) إذ إنـه يـرى أن هــذه الـدولــة خــلـقــت ووسّــعـت الـهــوة مــا بينهــا وبين مــواطنـهــا، فــولّدت عنده النزعــة العــدوانيــة من كــثــرة الظلم الذي مـارسـتـه عليه بيد مواليهـا، فـتـحـول الأمل عنده إلى حقد عليها ـ على الدولة ـ وهـذا دعـــا المواطن لأن ينـظر إلى العدالة، عدالة الدولة على أنها حرمان واحــتـكار لا يخلو من جــور وظلم، الأمر الذي دفع لص بغداد حمدون بن حمدي وأتباعه لأن يردوا على الدولة عنفـهـا بعنف (ظريف) فـيـه سـخـرية، ونقـد، وفكاهة. فـاحتكار السلطة بيد الخليـفـة وأسـرتـه وبيع مـزاياهـا، أو وضـعـهـا في الاسـتـثـمـار للمـوالي والشـعـوبيين كونهم صـعدوا إلى قمة هرم الدولة وصــار الخليـفـة عندهم (رجل كرسي) هو مـا خـلاّهم يلعبون لعبتهم التي قد تبدو سياسية، لكنها ليـست مـجـيّـرة لحـسـاب أحـد، على عكس الموالي الذين سـعـوا لتـقـويض أركـان الخـلافـة والاستئثار بالسلطة. فـالشطار والعـيـارون وعلى رأســهم حمدون ابن حمدي بطل رواية (الكائن الظل) ليس عندهم أي طموح سـيـاسـي لأن قصدهم كان أشبه بقصد الشعراء الصعاليك ـ الفتك والانتقام ـ من سيد

القوم (الغني)، أو من سيد الدولة الذي لا تهمه مصالح مواطنيه.

إن إسماعيل فهد إسماعيل عندما يثير في روايته هذه موضوع (الحرية) طبعا ليس بمعناها السياسي لأنه اختار أحداثا كان طابعها العنف - الاجتماعي - بجانبيه المادي والمعنوي، إنما لينسج على هذه الأحداث روايته بمعلمية فيها من الفن ما يتركنا نسأل: كيف استطاع تحويل (الخبر) لأنه ينقل عن تاريخ إخباري - إلى حدث درامي بقليل من المفردات اللغوية، لكن بكثير من الإيحاءات ودون أن يقع في التقريرية؟

١ - تقديس الحرية

إسماعيل فهد إسماعيل ينتقي عددا من الأحداث التاريخية هي مجموعة أخبار عن فرار إبراهيم بن المهدي أخي هارون الرشيد من بطش الخليفة المأمون الذي خصص جائزة لمن يدل عليه وهو عمه، وذلك بعد أن اعتلى كرسي الخلافة وقتل أخاه الأمين. إبراهيم بن المهدي يدخل بيت أحد اللصوص من أعوان ابن حمدي وتتعرف إليه زوجة اللص التي تخاطب زوجها: «هبطت علينا ثروة من السماء، لن نحتاج امتهانك السرقة بعد الآن، أنت تشاغله ريثما أذهب لتبليغ أحد قادة الجند.. فنقبض الجائزة التي أعلنها ابن أخيه المأمون ثمنا لرأسه» (ص 28) - إن الفرحة بالجائزة التي ستصيبها المرأة ثمنا لرأس ابن المهدي نزلت صاعقة ورعبا و(استنكارا) على صدر زوجها اللص وعلى صدر ابن المهدي الذي كان يسمع كلامها، لكن سرعان ما يتبدد الفزع وبصوت مرتعش غاضب يقول اللص لزوجته: أنت طالق، ما هكذا علّمتنا أخلاق مهنتنا، ويقول لابن المهدي مطمئنا إياه: لن يصيبك مكروه ما دمت حيا، ويرد ابن المهدي: بوركت» (ص 32). أليس إسماعيل فهد إسماعيل هنا يثني ويحتفي بهذه النبالة عند اللص.. بهذه المروءة التي تقدس الحرية، حرية الآخرين، رغم أن جائزة كبيرة من المقابل تنتظره لو أراد إخبار المأمون.. في الموضوعة التالية، نرى أن معن بن زائدة وكرمه الذي اشتهر به، والذي أثار غضب الخليفة الرشيد كأنه غار من كرم معن فرصد جائزة مقدارها عشرة آلاف دينار ذهبا لمن يأتيه برأس معن وهو أمير عنده، والتي كانت حافزا بل مثلا عند لصنا (المجير) إذ يقول لإبراهيم بن المهدي: حال سياف أخيك الرشيد مع معن بن زائدة ليست بأفضل من حالي معك.. فعندما وقع معن بيد (سرور) سياف الرشيد الذي أصبح بدوره هو الآخر طريد الجوع والخوف من الرشيد يقول لمعن: أنت جائزتي الكبرى وخطوتي المأمولة، ولو أخذت رأسك للرشيد لأغدق عليّ وردّ اعتباري إليّ. (ص 36) وبعد حوار يرى سرور ضرورة إبعاد سيفه عن رقبة معن: أنا أكرم منك.. وهبتك حياتك (ص 38) فتصل أخبار الحادثة إلى الرشيد فيعفو عن سرور وعن معن ويرد إليهما اعتبارهما عنده ويسبغ عليهما من عطاياه.

بعد هاتين الحادثتين اللتين تقدسان مفهوم (الحرية) عند اثنين من عامة الناس وليس من خاصتها نرى أن إسماعيل فهد إسماعيل في توظيفه لهاتين الشخصيتين الاعتباريتين بدورين فيهما من البطولة الخارقة إنما ليدلل على أن الحرية وحبها وعشقها عند رجلين من عامة الناس كانت فطرية، بل كأنها إحدى الغرائز، فمثلما يدافع الواحد عن جوعه، يدافع عن حريته وعن حرية الآخرين، ومثلما يحتفل باللقمة ويفرح بها بعد جوع، يحتفل ويفرح بالحرية، فكلاهما وبالفطرة، آثر حرية الآخر على حريته، وهذه مسألة تأتي في مثار سلوك الإنسان العربي البدوي كأنها ولدت معه، والأمثلة كثيرة في تاريخنا العربي من الجاهلية وحتى اليوم.

2 ـ احترام الدستور

إن هذه الأخبار التي يحولها إسماعيل فهد إسماعيل إلى أحداث في روايته وعلى لسان لص بغداد الشهير ابن حمدي والذي اقتحم على بطل روايتنا من أولها خلوته في بيته الذي يشبه الزنزانة بمبنى قريب من الجامعة التي يدرس فيها كطالب يحضر رسالة جامعية بعنوان (بواعث العجب في حياة أشهر اللصوص العرب) إنما يفعل ذلك بدوافع فعلا تدعو روائينا للعجب، فهو يحول التاريخ إلى أدب يفتتن بالتاريخ، لأنه أشعرنا بأن ابن حمدي اللص في الماضي يمكن أن يكون البطل في الواقع، فالتاريخ إذا همّش البطولة، فإن الأدب يرد لها اعتبارها ويخلدها، فابن حمدي وبطل الرواية الطالب الجامعي وعلى مدى الزمن الروائي الذي لا يتعدى دقائق، يصيدان معا عين وسيف وعقل الضمير العربي، فها هو ابن حمدي يدفع الطالب ليقرأ فقرة، فقرات من دستور اللصوص الذي يعتمده الطالب مرجعا في بحثه، دراسته: (جسّروا صبيانكم على المخارجات وعلموهم الثقافة، واحضروهم ضرب الأمراء أصحاب تصوّر الجرائم لئلا يجزعوا إذا ابتلوا بذلك وخذوهم برواية الأشعار من الفرسان، وحدثوهم بمناقب الفتيان، وإيّاكم والنبيذ فإنه يورّث الكظة ويحدث القتل ـ اضمنوا لي ثلاثا أضمن لكم السلامة، لا تسرقوا الجيران، واتقوا الحرم، ولا تكونوا أكثر من شريك مناصف، وإن كنتم أولى بما في أيديهم لكذبهم وغشهم وتركهم إخراج الزكاة وجحودهم الودائع ـ ارعوا حرمة التحية، ولا تبدأوا الأذى بمن بادأكم السلام حتى وإن كان صاحب جاه أو غنى) ص 44. إنها القيم ـ إنها القيم التي تمت سرقتها، من يردّها، من يرد النبالة والشهامة والمروءة والإيثار والشجاعة؟؟ ابن حمدي هنا لا يبدو داعية ولا مصلحا، وهو هنا ليس قس بن ساعدة أو الأحنف بن قيس، هو ليس فيلسوفا ولا مفكرا، حتى ولا شاعرا ولا باحثا اجتماعيا ـ إنه ببساطة، ذاك الإنسان العربي الذي فطرته الحياة على الجرأة، وإجارة من

يستجيره. جاء وعندما بحث عن لقمته منعوها عنه/ قاومهم، قاوم شيرزاد قائد جند الخليفة بما يحمل في داخله من نبالة ومروءة فطر عليها، ولما لم يقدر عليه شيرزاد تصالح معه، وشاركه. باعه (ضريبة الدخل) فصار يأخذها ابن حمدي عنوة، قسرا من التجار، وصار يؤسس دولة هامشية بقليل من العنف، استمد قاعدتها من ضمير عامة الناس كونه صار (يغشّ) خلقهم بسلوكه الانتقامي من رموز الفساد، من كبار التجار ومحتكري قوت الناس، وهو هنا لا يمثل المعارضة السياسية أو الاجتماعية كما قد يتبادر لذهن أحد ما، فيجب ألا ننسى أنه وأتباعه من الشطار والعيارين مطلوبون من الدولة لكي تقتص منهم عدالتها - عدالة الدولة(!!) على جرائمهم التي ارتكبوها بحق نخبتها الاقتصادية، هذه النخبة الشعبوية التي تغلغلت في جسد الدولة العربية كتغلغل الشركات متعددة الجنسية في جسد الاقتصاد العربي اليوم، بل إن رؤية ابن حمدي في الرواية تذهب بعيدا - فعلى الطاولة التي يقف منه؛ (مذياع) لبطل الرواية الطالب الجامعي - يستغرب ابن حمدي أمره فيمد يده إليه، يتحسس أحد مفاتيحه، فيصدر صوت موسيقا صاخبة (البوب) يرتج لها سكون الغرفة وجسد ابن حمدي الذي يصاب بفزع: بسم الله الرحمن الرحيم (ص 45) ويسأل بطل الرواية - ما هذا؟ ويجيبه بأنه مذياع يضع العالم بين يديك. ابن حمدي يستهجن هذا المذياع، لقد صدرت عنه موسيقا أفزعته، إنها موسيقا نشاز (موسيقا العولمة) وليس لأنه لا يحب الموسيقا، فهو بتقديري يعرف زرياب، وإسحق الموصلي، والجرادتين مغنيتي عبدالله بن جدعان في الجاهلية، ولا شك أنه سمع بسيد درويش وعبدالوهاب وأم كلثوم والرحابنة وفيروز ونوري اسكندر ورضوان رجب ثم يتابع ابن حمدي حديثه مع ظله/ لأن الواقع صار في الرواية ظل التاريخ/ : في أي بلاد تنتشر هذه الموسيقا؟ يجيبه بأنها منتشرة في بلاد الغرب وفي أمريكا خاصة. فيسأل مندهشا ظله: أعرف بلاد الغرب لكن من أين جئت بالبلد الأخرى أمريكا؟ (ص 47) ويجيبه، بل كاد أن يجيبه بأن أمريكا هي التي تحكم العالم الآن. لكن ابن حمدي وقد تفاجأ، يحرك مؤشر المذياع الذي يتوقف عند محطة فتنساب منها موسيقا يتخللها صوت: يا سارق من عيني النوم.. إن نمت دقيقة صحيني - فيطرب ابن حمدي لهذا الصوت الذي أعجبه، وينتشي من عذوبته ومن جمال الكلمات ويعتبر أن سرقة النوم من العيون هي الأخطر من بين صنوف السرقات وأعلاها قدرا(!!) (ص 49).

3 ـ الفزع

في أول الرواية وذات ليلة شتائية وبطل الرواية مع زميل له يتناقشان حول صحة تسمية زمن الحكم العباسي بالعصر الذهبي تصدر أصوات من أرفف الكتب فيفسران

معا بأن الشياطين يرصدونهما، ثم فيما بعد صارت الوساوس، أصوات الضجيج كما يتهيأ لبطل الرواية تملأ غرفته - صار الفزع يستبد به، لكن هل يستمر في متابعة بحثه، رسالته الجامعة حول أشهر اللصوص، ما هذا العنوان؟ هل يُسفّه أساتذته جهده أثناء تقييم ومناقشة بحثه؟ بعد هذه الأسئلة يصرّ على متابعتها إذ يرى أن يمارس قناعاته من لحظتها أو بعد - تهب ريح محايدة لا باردة ولا ساخنة.. تدور حلزونيا داخل غرفتي.. ذهولي يغالبه جزعي عندما تجسّد أمامي.. بقيت مشلولا.. هل أكذّب ما رأته عيناي وما سمعته أذناي (تراني أخفتك؟!) وسط فوضاي الانفعالية كنت بأمس الحاجة لشخص كي يبدد جزعي.. ساقيّ لا تقويان على تحملي.. تفاجأ جسدي اختفى ثانية لدى سماعي رنين التليفون زميلي من الطرف الآخر: أنت نائم - لا - التفت رأيته متجسدا مكانه، شاهدته يحرك رأسه ينهاني أن أفصح لزميلي أكثر من أنت؟ كيف جئت؟ أنا موجود هنا وهنا.. وهنا - يشير إلى الكتب - التقطت عيناي عناوين لكتبي لمسكويه والمسعودي وآدم ميتز والطبري وابن الأثير والثعالبي والصولي.. ومئات الكتب الأخرى؛ أنا حمدون بن حمدي (حرامي بغداد) (الصفحات 6-7-8-10-11-12-15-16-19-20). بهذا الشكل يفتتح إسماعيل فهد إسماعيل روايته، بهذه الخفة وليس (الفهلوية) يفتتح ابن حمدي زمن الرواية وأحداثها ليحدثنا عن الحرية، عن هل المسألة هي - مسألة إنجاز الحرية، وإنجاز الديمقراطية والتي أعتقد أنها هي التي خلّت إسماعيل فهد إسماعيل يكتب رواية من أجلها - رواية وبهذا الشكل وبطلها (لص)؟!!. لص سرق كل شيء إلا الحرية من صدورنا والنوم من عيوننا.

4 - رقابة

لا أظن أن اللص ولو كان شريفا بإمكانه أن ينوب عن الشعب في إنجاز مشروعه الديمقراطي، والاقتصاص من مصاصي دمه، فإسماعيل فهد إسماعيل إنما يفعل ذلك نكاية بخليفة ليس أكثر من واجهة سياسية لا حول ولا قوة له، وبشعب يتفرج على المصيبة التي وقعت به. قد يستغرب البعض هذا التفسير أو التحميل القسري لطموحات الرواية خاصة أنها تتصدى لموضوع الحرية. إن روائينا منذ روايته الأولى (كانت السماء زرقاء) 1970، مرورا بالحبل، والضفاف الأخرى، وملف الحادثة 67، إلى (الشياح) 1976، وما كتب بعدها وحتى روايته الأخيرة يلاحظ مدى انشغاله بالهم القومي والإنساني، في رواية الشياح يسخر طويلا من الحرب الأهلية في لبنان بمرارة تقطر دما، من مشهد الأبنية التي تهدمت، إلى الجثث المنتفخة في الشوارع أو تحت الأنقاض، إلى القناصة الذين يصطادون الأبرياء مثلما يصطاد الصياد ضحاياه من العصافير، إلى تشكيل الوزارة - وزارة الإنقاذ الوطني - والتي

سيوافينا بعد قليل بتفاصيل كاملة حول توزيع الحقائب الوزارية (ص 158). إن الروائي لا يفتأ في أكثر رواياته يتحدث مهموما عن تغييب الديمقراطية، إن الدارس لتلك الفترة التاريخية التي يتكئ عليها إسماعيل فهد إسماعيل سيكتشف أن اللصوص وعلى رأسهم ابن حمدي كانوا يعطون في سلوكهم و(كلصوص) مصداقية تبرر للعامة قبولهم، وحتى حبهم، بل كأنهم تحولوا إلى معارضة أشبه بالمعارضة السياسية، بل أصبحت أفعالهم حديث الناس في سهراتهم، وفي أماكن عملهم، حتى إن الخليفة وأركان دولته خشوا على سلطانهم من سطوة هؤلاء الأشقياء العيارين الذين تحولوا فعلا إلى معارضة صارت تهز استقرار الدولة وتخيفها. ثم إن الروائي الذي عمد منذ البداية - بداية روايته على اعتبار اللصوص هم ملح الحرية كما هم ملح الحياة في تلك الفترة توكيدا لهجائه ونقده وسخريته، راح مع ابن حمدي إلى شاعر من أشهر الشعراء اللصوص في تاريخنا (مالك بن الريب) والذي يعتبر من أجمل العرب وأبينهم بيانا، هذا الشاعر الذي احترف لصوصية الغزو لا لسد حاجة، وإنما إرضاء لنزعة، والذي عرف أنه ما من دابة شفّ ضرعها فجأة بسبب فقدانها وليدها ساعة المخاض إلا وامتلأ ضرعها، درّ حليبا إذا ما جاؤوا بمالك إليها، وقف عندها، مسّد بكفه ظهرها (ص 86). وكأني بإسماعيل فهد إسماعيل يتدخل بين حين وآخر في روايته ليؤكد لنا أنه يشتغل على الفن الروائي: سحر الرواية لا يتأكد باحتمالات تصديقها (ص 86) ثم يعرّض روائينا غمزا بموقف العباسيين من ديوان مالك بن الريب ومنع تداول أشعاره بسبب من أنه كان محسوبا على الأمويين، حتى جاء أبو نواس ونبه الخليفة الرشيد بضرورة تداول ديوان مالك لأنه سيؤول لصالح العباسيين بسبب أن مالكا هجا قياداتهم هجاء (رقيقا). إن غمز روائينا بالرقابة - وخطرها على الحياة الفكرية، بل خطرها على الديمقراطية لا تجيء توصية في الرواية، بل هي في الواقع من صلب الرواية، وواحدة من همومها. فأحداث التاريخ هي التي تصوغ شكلها الفني، وهذا التدخل الذي يقوم به فإنما ليشعرنا بأنه من صلب المتن الروائي عنده، وليس من خارجه، فابن حمدون القادم من قبور التاريخ، ومن مقصلته، والذي دمه لم يجف بعد من على سكينها لا يزال في غرفة (راوينا) بطل روايتنا يعقد معه اجتماعه، اجتماع الماضي مع المضارع، كأنهما وجهان لعملة واحدة. فبطل الرواية: (ما استغرقناه من زمننا ابن حمدي وأنا... المسافة المحصلة!!- منذ لحظة ظهوره عند داخل غرفتي.. الجزع أو الانشداه. التسليم بالأمر اللاواقع. تعريفه بنفسه. تطوعه بمساعدتي في أمر بحثي لقاء وعد بمساعدته (تزوجني فتنة) وأنا أتآلف مع ابن حمدي، أبدأ أحبه، استثيره فيفحمني، أناكفه لينهرني - لم تطرأ على بالي خاطرة أن أتطلع إلى ساعة معصمي. لم أعان عطشا أو جوعا لم....)

(ص 102).. أظن أن افتتان إسماعيل فهد إسماعيل بسيرة ابن حمدي كما قرأها في المراجع التي أشار إليها في مقدمة الرواية هو ما دفعه لكتابة روايته - وهو ما صرح به - ورأى بطله الذي سقناه قبل قليل هو رأيه. هنا علينا أن نلحظ بأن ابن حمدي يجيء من التاريخ رمزا، فيتحول على يد روائينا إلى واقع، ثم يعود إلى رمز بعد أن يحيل التاريخ إلى واقع، وهذه هي المعادلة الفنية التي قدمها الروائي إسماعيل، بل إنها كانت قصده، ولو أنه فعل غير ذلك لدمّر الرواية وتحولت إلى تقرير مخبري. (بحركة عنيفة خاطفة دوهمنا - ابن حمدي وأنا - من قبل عساكرهم الأربعة رفعونا أعلى.. ثبتونا من عند البطن - الساطور العملاق - سلّط فوق ظهري.. استسلمت لقدري - لكن ابن حمدي: الموت لي.. وليس لك.. ما أن تراك حرا خارج جسدي تركض إلى بيت (فتنة) تدخله فورا.. أرها الخاتم.. هدأت نفسها وانقادت إليك.. بلّغها أنك موفدي.. وأني وكلتك لغرض تزويجي منها) (ص 110 - 111 - 112).

5 - على ذمة الله

إن قمع السلطة وساطورها الغاشم يخرج من التاريخ ليتمدد على الواقع، فهذا الساطور الذي يقص ابن حمدي إلى نصفين، يخلي بطل الرواية، إنسان الواقع - متأثرا حتى يتخيّل أنه وابن حمدي شريكان في الجرم، في الدفاع عن حريتهما، وها هو الساطور سينزل به كما سينزل ابن حمدي الذي يكون أكثر وعيا - التاريخ أكثر وعيا من بطل الرواية، من بطل الواقع، إذ يقول له ابن حمدي: الموت لي وليس لك، لكن بعد أن تلبّس ابن حمدي بطلنا وعرف إلى أي درجة سكن ضميره ووجدانه يطلب منه بعد أن تستوي نفسه ويستوي عقله من شدة تأثره به، أن يذهب إلى (فتنة) ليزوجه بها رغم موته!!... إن ابن حمدي لم تنته حياته ولم تنته مهمته، فحياته مرهونة بحياة فتنة مادامت فتنة تعيش، مادامت الحرية بمعناها الإنساني مقصدا - لا تزال - لكل المستضعفين والشرفاء.

إن محبة ابن حمدي أشهر لصوص العصر العباسي وشطاره لفتنة وطلبه من بطل الرواية (ظله) أن يزوجه بها - طبعا فتنة في الرواية على قدر عالٍ من الجمال، إنها فتنة بحق - واسمها لا يجيء من فراغ، وبالتالي هي رمز - ترميز، فابن حمدي عندما يلتقي بها لقاءه الأخير يتذكر أنه على موعد مع قائد الجند شيرزاد، فتحذّره فتنة منه، يخرج من عندها ويعدها أن يلتقي بها على ذمة الله ورسوله.

6 - سخرية

شيرزاد هذا هو حاكم بغداد الفعلي، لقد بدأ حياته السياسية كاتبا عند قائد الجند (توزون) الذي أطاح بالخليفة العباسي المتقي وسمل له عينيه، ونصّب بدلا منه الخليفة المستكفي لقاء مبلغ نقدي مقداره

ستمـاية ألف دينار ذهبـا، كمـاعمل توزون على ابتـــزاز المســتكفي مستخدمـا إحدى جواريه مطية يقضي معهـا لياليه إلى أن توفي توزون في ظروف غـامضـة فتولى شيرزاد قيادة الجند مبتدئا عهده بالبطش والتنكيل بعـامـة الناس وبمصادرة أرزاقهم بتبريرات ما أنزل الله بها من سلطان، على أن هذه الأموال التي يصادرها فإنما هي لبيت مـال المسلمين، في حين أنهـا كـانت تذهب إلى بيت مـاله، بل عندمـا شعر بخطورة ابن حـمـدي وبعـدم قـدرته على القضاء عليه وبأن مصلحته تتفق ومصلحة لص بغداد الظريف هذا، عقد معه اتفاقا على جمع المال، إذ باعه بغداد بحصة معلومة قدرها خمسة عشر ألف دينار ذهبا يدفعهـا له ابن حمدي عند نهاية كل شهر (ص 69). أمـا الحصة الثانية فكانت حسب تصريح ابن حـمـدي يأخـذها له ولأعوانه من الشطار والعيارين، والحصة الثالثة وهي المتبقية فيوزعها على فقراء عـامة بغداد!! مما يخلي بطل الرواية يقول لابن حـمدي: أنت شبيه بروبن هود، روبن مـاذا؟ ابن حـمدي: تذكر اسم اسكورج؟.. بطل الـروايـة: مـن هـو اسـكـورج؟ ابـن حمدي: اسكورج قائد شرطة شيرزاد وهو الذي مهدت إليه مهمة اعتقالي ومن ثم تولى تنفـيـذ الحكم بقـتلي توسيطا (ص 70) هنا يقوم ابن حمدي بتوصيف ساعة الإعلام وعملية تنفيذها بشكل مرعب، ونلاحظ أيضا سـخـرية وتهكم إسمـاعـيل فـهـد إسماعيل: لو مـات الخليفة أو قائد شرطته ألا يتأجل تنفيذ الحكم.. أو لو يحدث زلزال حين يهم ابن حـمـدي بوضع قدمه على أول درجات منصة الإعدام بالسـاطور مدخلا (القدر) كعامل مرجّح ليغيّر النتائج وكأنه يخلينا نسـأل: أين ذهب ذاك التنظيم القوي الذي كان يرعب دولة بكاملها. هذا التنظيم بعناصـره من الشطار والعيارين المنضبطين أشد الانضباط بأوامر زعيمهم ابن حمدي. أين هم وزعيمهم يذهب مكتوفا إلى ساحة الإعدام دون أن يفعلوا شيئا؟.. هل غدروا به؟ أم أن تنظيمهم كان هشا بسبب من هامشيته ومع أول هبوب ريح تساقطت أوراقه كتساقط أوراق شجر الخريف؟

أكـتـفي بالأسـئلة، وهي أسـئلة مشروعة بالنسبة إلي رغم أنني في نقدي هذا قدأ بدو محللا سياسيا وهو مـا لا أقصده، لكنهـا أسئلة الرواية. الرواية التي كتبهـا إسمـاعيل فـهـد إسمـاعيل، أليس سقرط هو أول من أدخل التهكم إلى التفكير الفلسفي؟ ألم يستطع بفضل التحكم والسخرية أن يثير الشكوك في معتقدات وسلوك مواطنه في الدولة اليونانية؟

7. زواج

أعـود لأسـئلتي. مـا هذا التعلق بفتنة؟ وأي زواج هذا الذي يصرّ عليه ابن حمدي، فها هو بعد إعدامه لا يزال يسـأل بطل الكائن الظل: هل أدركت فتنة؟ ويجيبه: وزوجتكمـا شرعـا. يعني كـأنه أدرك السـر، سـر اللعبـة السـيـاسـيـة. لعبـة الحـرية، لعبـة

المعارضة ـ لعبة الديمقراطية، ويحذره ابن حمدي: (كن مستعدا) (ص 119 ـ 120) ـ هذا الإصرار يفصح عن أن ما خسره ابن حمدي في مرحلته التاريخية يجب أن يربحه بطلنا ـ إنسانيا ـ إن ابن حمدي لم يكن يعي مرحلته سياسيا، لقد خسر حياته، وخسر الحرية التي دافع عنها بسذاجته الفطرية كونه كان عصا غير رسمية على الدولة، ثم تحول إلى عصا لها، عصا لشيرزاد، وسرعان ما انقلبت هذه العصا عليه ـ انكسرت على رأسه، هل بطل روايتنا وعى ما جهله ابن حمد؟.. الإجابة تجيء بنعم وعلى لسانه (وزوجتكما شرعا) أي أن ابن حمدي استطاع توصيل رسالته التي يكشف عن بعض ما جاء فيها: واعلموا أنه سيأتي عليكم يوم تنعدم فيه الرحمة من قلوب التجار والحكام، فلا يتوفر للعامة ما.. (ص 125) ليكن على كل عشرة منكم رقيب (ص 125). إن الدرس الذي تعلمه ابن حمدي من شيرزاد لا ينسى، إن مكافأته بالقتل هي ما أثارت ناموسه الأخلاقي، ففي البداية عندما تحالف مع شيرزاد لم يكن يدرك أنه كان يبيع قوته وبثمن بخس لداهية ضرب عصفورين بحجر أولا: أمّن شيرزاد على نفسه، إذ امتص نقمة ابن حمدي وشطاره وعياريه على الدولة فصاروا يشتغلون لحسابه بدل أن كانوا يشتغلون لصالح أنفسهم ولصالح الفقراء، وبالتالي كانت قوته وقوة الفقراء موجهة ضد الدولة التي كان شيرزاد مسؤولا عن أمنها بصفته حاكما فعليا كقائدا للجند، وثانيا: لأن شيرزاد استطاع بهذه الحيلة أن يوقع ابن حمدي في شراكة إذ أدخله قفصه وبدل أن يطارده كندّ له وعصيّ عليه وعلى الدولة التي يمثلها شرعيا، صار في إمكانه وفي أي لحظة أن يغلق باب القفص عليه ـ على ابن حمدي ـ ومن ثم يقوده إلى حتفه ويكون بذلك قد أرضى الخليفة، وأرضى عامة الناس كقائد ناجح!.. وهذا ما فعله ـ هذا ما حصل.

8 ـ المستقبل

رغم كل هذه الأسئلة التي أثارتها الرواية كأننا فعلا نعيش لحظات تاريخية مغرقة في سوداويتها، يباغتنا إسماعيل فهد إسماعيل بأننا يجب أن نستيقظ فما يرويه هو أحداث جرت في زمن مضى ـ وإمعانا في السخرية نرى على خط الهاتف في الطرف الآخر: لماذا أقفلت التليفون في وجهي إذن؟! بطل الرواية: أنا؟! بدرت مني عفوية ـ استدركتها: متى؟ ـ أذهلني ردّه، منذ ثوان. طبعا زميله لا يعرف ماذا جرى له مع ابن حمدي، مع هذا اللص الذي استعاد قراءة الفظائع والجرائم في تاريخنا. وها هو زميله وقد شك في أن بطلنا قد أصابه مس من جنون: هل أجيء وآخذك لطبيب؟ ويرد بطلنا: سارعت نفيت لا إراديا. ويرد عليه زميله في الطرف الآخر الذي فهم أن بطلنا يمارس الجنس مع عشيقة له: أتمنى لك ليلة حمراء مجيدة (ص 121 ـ 122) لكن إسماعيل فهد إسماعيل سرعان ما يتدخل ويوضح على لسان بطله: هل هي (أحداث

الرواية) من فعل عقلي الباطن أيضا؟ هل كتبتها - غائب الذهن لدى انغماري بمراجعة بحثي؟ لكن سرعان ما حسمت حالي. بصرف النظر إن كان ابن حمدي أم أنا.. لماذا الإصرار على فصل الخيال عن الحقيقة؟ وهو ما خلاّه يطالع (وعيه) ويلقيه أمامنا بعد أن انتقاه، كأنه موته هو اكتشاف للوعي بالحياة، وهذا ما خلأنا نقول إن السياسي في الرواية كما جسدّه بطلها، ليس شعارات، كما نراه في كثير من الروايات العربية، وليس ثرثرة سياسية في المقاهي والحانات، خاصة عندما تلعب الخمرة بالرأس فيصير العميل حارسا للحرية والديمقراطية، وعندما تذهب الخمرة وتجيء الفكرة نراه عاد ليمارس نشاطا عميلا لنظامه، جاسوسا على شعبه، إن السياسي في الرواية يخدم الأدبي، يخدم الفن الذي يسعى لإنتاج صورة للمستقبل. إسماعيل فهد إسماعيل في روايته هذه الكائن الظل/ يحاول استشراف المستقبل، فهو عندما اختار الحرية موضوعا للرواية، لم يذهب إلى الشعارات ولا إلى أبطال مصابين بوهم الإيديولوجيا، ببساطة ذهب إلى التاريخ، واختار أظرف لص فيه، حمدون ابن حمدي وسعى أن يُرينا فلسفة هذا اللص ومفهومه الفطري للحرية، وأظنه أصاب فيما أخفق آخرون حين انتزعوا صفحات منه، من أحداث التاريخ وادعوا بأنها روايتهم.

الكتاب: الكائن الظل - رواية
المؤلف: إسماعيل فهد إسماعيل
الناشر: روايات الهلال 1999 - العدد 612/ القاهرة

وجوه في الزحام لفاطمة يوسف العلي

محاولة مبكرة في كتابة الرواية النسائية

عبد اللطيف الأرناؤوط

الكاتبة الكويتية «فاطمة يوسف العلي» مثال واضح للموهبة الأدبية التي صقلتها الممارسة والجهد، كتبت المقالة والقصة القصيرة والبحث ونظمت الشعر، ومارست الصحافة... مما يثبت تمرسها الأدبي، وموهبتها المبكرة.

نشرت رواية «وجوه في الزحام» (١) في بواكير عمرها، وهي أولى محاولاتها في كتابة الرواية، وعلى ندرة ما يؤلفه الأدباء الشبان في النتاج الأدبي، تشهد هذه الرواية بأن الكاتبة «فاطمة يوسف العلي» لم تملك الأسلوب الروائي الفني فحسب، وإنما تمكنت أيضا من تقنيات فن القصة الطويلة على الرغم من صعوبة الإقدام عليها، لأنها تحتاج إلى تمرس طويل ودراية عميقة.

ترى الكاتبة أنها قدمت روايتها للقراء، وهي تشعر بالرهبة لأنها تقتحم هذا المجال لأول مرة، وأنها أقدمت على كتابتها لتكشف موهبتها الروائية. فقد اعتمدت على خيالها «وإن كان ذلك لايمنع - كما تقول - من أن يكون أبطالها نماذج حية كائنة بيننا».

وتذهب الكاتبة إلى أن تصوير الروائي للواقع لا معنى له إذا لم يضف من خياله على الواقع بالصور الزاهية، وقد أرادت «أن تفضح الممارسات الجائرة للرجل الشرقي على المرأة».

تتناول رواية «وجوه في الزحام» موضوعا يلتقي في جوهره مع رواية «زينب» للكاتب المصري الدكتور محمد حسين هيكل، فكلتاهما تعالجان مشكلة ضياع الشاب الشرقي الذي يذهب إلى أوروبا لمتابعة دراسته، فتتبدل شخصيته إلى حد الانغماس والذوبان في مغريات الحضارة الغربية مع فارق واضح أن هيكل في روايته جعل بطلها يعود إلى الوطن بعد أن تخلى عن خطيبته في مصر، لأنها كانت جاهلة ومجتمعها لايقل عنها تخلفا، فدفعت ثمن جهلها نظرها إذ أصبحت عمياء لأنها كانت تتداوى بزيت قنديل الجامع، وهكذا سوغ تصرف خطيبها إذ هجرها في حين أن الكاتبة «فاطمة يوسف العلي» في روايتها لم تسوغ سلوك بطل القصة «محمد» ابن عم «إلهام» الذي خطبها قبل أن يغادر بلده «الكويت» لكنه ضاع في «لندن» فأهمل دراسته، وعكف على الشراب، وارتمى في أحضان فتاة غربية مجربة

استنفدت ثروته أما «الهام» فتبدو من الرواية أنها كانت مثال الفتاة الواعية العاقلة تألمت فعلا لكنها لم تقابل تصرف ابن عمها بشعور مأساوي، بل أدركت بثاقب حسها أن تصرفه كان ثمرة ضعفه أمام مغريات الوسط الاجتماعي، وكانت تتوقع أنه سيدمر حياته، فقد عاد بعد أن بدد ثروته، وعاد بلا شهادة يحملها، ولم ينجح زواجه بصديقته الإنكليزية «ليزا» فقد بدت بعد قدومها إلى «الكويت» كالطائر الذي فقد سربه، وضاقت بالحياة فيها - وحاول «محمد» أن يردها عن طيشها دون نتيجة، فاضطر أن يطلقها.. ويعود إلى ابنة عمه نادما مستعطفا فردته بكبرياء وعنف على الرغم من توسلات أبيها الذي حركته صلة القربى «فالدم لايصير ماء» كما يقول. لكن «محمدا» يشعر أنه انتهى كإنسان، وتؤدي به الصدمة إلى أحد مستشفيات الأمراض النفسية، وقد أضاع عقله.

أجمل ما في أسلوب الكاتبة «فاطمة يوسف العلي» تلك القدرة على وصف المشاهد بواقعية دقيقة وصادقة تشد القارئ وتجعله يشعر أنه يعيش مع بطل القصة، ويراقب تصرفاته بتفاصيلها المثيرة كما يعجب بشخصية «إلهام» التي تمثل الفتاة العربية الواعية، فقد وطنت نفسها على أن تتابع دراستها الجامعية دون أن تهزها مأساة هجر خطيبها إياها «ثم قامت إلى صورته وانتزعتها من أحد كراساتها ومزقتها، ومن غير تردد رمت بالخاتم الذهبي الذي كان يلمع كنجم من نافذة غرفتها إلى الشارع المظلم.».

وأحسنت الكاتبة في رسم الشخصيات، إذ تبدو صورة الأب مثالا للرجل الشرقي في رغبته لتزويج ابنته من ابن أخيه دون مراعاة لمشاعرها. وحتى بعد سقوط محمد فقد ظل الأب متمسكا بالتقاليد، يميل إلى الصفح عن تصرف ابن أخيه، ويطلب من ابنته أن تنسى الماضي وتطويه، وتعود إلى خطيبها..

أما الأم فتمثل صورة المرأة الشرقية، كما رسمتها الكاتبة فهي أحرص من الأب على مستقبل ابنتها، واحترام شعورها، وهي أعنف منه مواجهة المأساة، والرغبة في الانتقام من «محمد» والتشفي بما أصابه من دمار لكن دون أن تجرؤ على معارضة زوجها.

تعكس رواية «وجوه في يالزحام» تطلعات الفتاة الكويتية التي أصبحت تطمح إلى التعلم والتحصيل بعد أن كان همها الزواج المبكر، فهو في نظر الأسرة ستر للفتاة وصون لها من مواجهة المستقبل المجهول، ولذا بدت «إلهام» وشقيقتها «منى» نموذجا للفتاة الخليجية العصرية في الارتقاء ونشدان الأهداف العليا في الحياة وقوة الشخصية، ورفض التقاليد الموروثة، وإن كان ذلك الرفض لايتعدى لمواجهة الأب ومعارضته حين يرغب في تزويج «إلهام» من ابن عمها، ذلك أن الكاتبة بررت قبول «إلهام» بهذه الخطبة بأنها كانت تحبه حقا، لكن حبها لم يعترض تفكيرها وعقلانيتها فهي سرعان ما تخلصت منه دون أن تدفعها خيانته إلى تصرف مأساوي.

أما البنية الروائية، فإن الكاتبة «فاطمة يوسف العلي» لم تتأثر بالتيارات الحديثة في حبكة القصة، إذ بدت حبكتها تقليدية تقوم على ترتيب الأحداث ترتيبا زمنيا متسلسلا دون تقديم أو تأخير، فليس لديها من

تقنيات السرد الحديثة شيء كاعتماد أسلوب الوعي الداخلي، وإنما اعتمدت الكاتبة أسلوب السرد بلسان الراوي إلا أنها أغنت هذا السرد بمواقف من الحوار الذي يدور بين إلهام وأختها منى، أو بين الأب والأم، أو بين محمد وليزا محظيته ثم زوجته، أو بين الأب وابنته، وهي حوارات غنية وواقعية، أحسنت الكاتبة سردها دون إفراط في الواقيعة باستخدام اللغة العامية لأن أغلب شخصيات القصة من الطبقة المثقفة وهي تمنح المتحدثين لونا من الخصوصية، فكلام «ليزا» يعكس ثقافتها ووسطها الغربي وتربيتها المتحررة، والأب يعتمد الأمثال الشعبية في كلامه مستسلما لبيئته الثقافية والاجتماعية ولعلنا نكون أقرب إلى المبالغة إذا طالبنا كاتبة ناشئة سنة 1971 في استخدام أسلوب التقنيات الحديثة التي فرضها تطور الفن القصصي أو الروائي في عصرنا، كتفجير الأسلوب من الداخل أواستخدام الانزياحات اللغوية لابد أن يدرك الكاتب في بواكير العمل الروائي المبدع المبادئ الأساسية التي يقوم عليها فن الرواية، ومن ثم أن يحسن تطبيقها مع أن الاتجاهات الروائية الحديثة على ما يبدو قد حطمت هذه الأشكال من البنية التقليدية للرواية، وفتحت للقصة والرواية سبلا لاتخضع للتعقيد، في لغة تجذرت داخل اللغة.

أما الكاتبة «فاطمة يوسف العلي» فهي تؤثر التزام تلك القواعد والكتابة بأسلوب سهل واضح ينفذ إلى مشاعر القارئ دون أي محاولة لإشراكه في عملية الايصال. وبلون من المباشرة كقولها في الحوار على لسان إلهام:

- «هذه بالطبع كما قلت سابقا هي أسلم طرق التربية، صداقة الآباء والأمهات لفلذاتهم».

من المستحيل فهم اللغة فنا في مؤلفات أي كاتب وفق صيغة واحدة جامدة ويبدو أن الأمر منوط بإبداع الكاتب ومرتبط به ارتباطا عضويا. ولابد أن يرتبط شكل القصة بمضمونها، بلغة العصر وأسلوبه، وقد اعتدنا في القصة التقليدية الأسلوب الانطباعي لكن التصويرية على أنواع، والبراعة في أن يتمثل القصاص الفنان شاعرية اللغة، دون أن يدفعه ذلك إلى الانغلاق - وأن يبرز فرديته في التعبير.

كتب الأديب «فيتز جرالد» إلى ابنته بعدما برزت مواهبها الأدبية يقول: (لايصبح أحد كاتبا لأنه أراد ذلك فقط، فإذا شعرت أن لديك ما تقولينه، ولم يقله أحد قبلك، فتعايشي مع أفكارك بقوة بحيث تظهر لديك طريقتك الخاصة في التعبير التي لم يسبقك أحد إليها، آنذاك يتحد مضمون أفكارك وعواطفك وشكل أدائهما اتحادا عضويا، يبدو أن كأنهما غير قابلين للانفصال).

وأخيرا.. إنني على ثقة بأن الروائية القاصة الكويتية «فاطمة يوسف العلي» بموهبتها واجتهادها تملك القدرة على تطوير أدائها الروائي مع تعدد الخبرات وتجارب الحياة، وحرصها المستمر على أن تقوم ذاتها للأدب والثقافة بأفضل صورة ممكنة.

الهوامش

(1) وجوه في الزحام «رواية.. للكاتبة فاطمة يوسف العلي صدرت في 134 صفحة من القطع المتوسط... منشورات وزارة الإعلام - الكويت 1971م

عندما يرتدي المثقف الملتزم عباءة الروائي...

- قراءة في رواية الأرجوحة - للكاتب حمد الحمد

بقلم: لحسن بالكور
(المغرب)

«الأرجوحة» هي الرواية الثالثة في سلسلة الإصدارات الروائية للقاص والروائي الكويتي حمد الحمد، بعد روايتي «زمن البوح» (١٩٩٧) الفائزة بجائزة أبها للرواية عام ١٩٩٨، و«مساحات الصمت» (١٩٩٩)، رواية شكلت - بدءا - تحديا حقيقيا على مستوى الحجم حيث تجاوز عدد صفحاتها الستمائة صفحة من القطع المتوسط.

فهذا الحيز السردي العريض يجعل قدرات الكاتب أمام امتحان حقيقي، لأن التحكم فيه وحسن استثماره يتطلب إمكانيات وقدرات كبيرة ومحفوف بمزالق شتى لعل من أخطرها أن يجد الكاتب نفسه بعد الانتهاء من كتابة روايته أمام منظومة سردية مفككة وغير متجانسة تذهب بالوحدة الفنية التي هي بمثابة النواة التي تخدمها وتصب باتجاهها جميع مكونات الرواية الأخرى. وبعد انتهائي من قراءة الرواية وقفت على مدى المهارة والحنكة التي قبض بهما حمد الحمد على خيوط روايته ورسم أحداثها بفضل خيط سردي عام ناظم لتفاصيل الرواية. وبمجرد الانتهاء من قراءة الرواية يجد القارئ نفسه وقد ترسخت في ذهنه صور وملامح واضحة لشخصيات الرواية تعكس سماتها وخصائصها النفسية والأخلاقية والاجتماعية، وكذا مصائرها المتضاربة التي شكلت لحمة البعد الدرامي المتنامي باستمرار مع تتالي وتعاقب فصول الرواية، ويخلص القارئ - أساسا - إلى أن الروائي لم يكتب روايته تلك لمجرد تحقيق إنجاز أدبي ما، أو استجابة لهاجس فني محض، بل إنه كتبها وهو منشغل ومهموم بقضايا أساسية ومصيرية مختلفة تهم

المجتمع الكويتي الحديث وتشمل قضايا سياسية واجتماعية وثقافية وأخلاقية، وهو الأمر الذي لا يمكن للقارئ أن يخطئه لأنه ممتزج بتفاصيل الرواية وأحداثها إلى النهاية، وكثيرا ما يتجاوز فيه الكاتب التلميح والإشارة إلى التصريح المباشر.

رواية «الأرجوحة» إذن تحاول أن ترصد المصائر والأزمات المتضاربة لمجموعة من الشخصيات التي تتخبط في كثير من المشاكل الاجتماعية والنفسية يقودها هاجس واحد هو هاجس البحث: بحث عن الاستقرار النفسي والاجتماعي داخل مؤسسة الزواج (حالة شافي)، بحث عن الهوية الضائعة (حالةمريم)، وبحث عن استقرار نفسي أيضا وكرامة تائهة وسط تقلبات الوضع الاجتماعي من زواج وطلاق وترمل (حالة إيمان). وتقترب الرواية أيضا بنوع من الجرأة من بعض المواضيع التي ربما ما تزال تشكل «تابوهات» تتسم معالجتها بكثير من الحساسية، كما تضع اصبعها أيضا على ما يمكن تسميته بـ«الأزمة الأخلاقية» التي ساهم في حدتها وانتشارها التحول الذي عرفه المجتمع الكويتي الحديث، هذا التحول الذي جلب إلى البلد جالية أجنبية مهمة حملت معها سلوكيات وأخلاقيات مختلفة ومتباينة.

بعد انتهائي من قراءة متأنية للرواية كان أول وأهم ما أحسست به وفكرت فيه هو أن هذه الرواية كانت - في جانب مهم منها - جبهة أخرى من جبهات نضال حمد الحمد باعتباره مفكرا ومثقفا ملتزما. وفرصة أخرى ليتأمل وضع بلده السياسي والاجتماعي وليضع يده على شجون الوطن ومشاكله التي تؤرقه، ليس المشاكل الحاضرة المعاشة فحسب وإنما أيضا - وبشكل أساسي وأكثر أهمية - المشاكل والأخطار المحتملة التي يراها المثقف ببصيرته ويحسن قراءة مؤشراتها وعلاماتها بما أودع الله في قلبه من فراسة ويقظة.

إن المثقف هو الضمير المتيقظ على الدوام، هو الذي يجهر بمشاكلها ويضع يده بجرأة وصراحة على مواطن جراحها حتى وإن كان ذلك مؤلما، هو الذي يشير بوضوح وبصوت عال إلى الحقيقة التي قد يعرفها الكثيرون لكنهم يتجاهلونها ويشيحون عنها بوجوههم لأن الحقيقة دائما صعبة وتتطلب الكثير من الشجاعة، لذلك فهي دائما السبيل الأوحد الأمثل للوصول إلى بر الأمان.

هذا هو حال الأستاذ حمد الحمد في هذه الرواية التي كرست لدي الصورة التي كنت أحملها لهذا الكاتب باعتباره مثقفا ملتزما بقضايا فكرية وسياسية وأخلاقية معينة وهو ما تشهد عليه - على سبيل الذكر - مقالاته الشهرية بمجلة (الكويت) والتي يكتبها في زاويته الخاصة «الرأي الآخر» وتطرح قضايا حيوية راهنة تمس الشأن المحلي والعربي والدولي.

وفي هذا المقال سأسعى إلى الوقوف عند بعض القضايا الأساسية

التي عالجها حمد الحمد في روايته «الأرجوحة»، والتي تمس جوانب حيوية من المجتمع الكويتي الحديث سواء في حاضره المعاش أو مستقبله. لكن قبل ذلك لابد من التوقف قليلا للرد على من يصفون المثقف الملتزم بأنه «نكوصي»، بغض الطرف عن الإنجازات والنقط المضيئة في مجتمعه ويمعن في النقد العنيف والوقوف على عيوبه ومثالبه. إن المثقف الملتزم عندما يركز على كشف مواضع الخلل والتحذير من الإنزلاقات المحتملة ودق نواقيس الخطر إنما يسعى دائما إلى الأفضل والأجمل لأن عينيه دائما على المستقبل، دون أن يعني ذلك أنه يتنكر لما ينجزه مجتمعه الكويتي ويعري نقطه السوداء تأدية منه لرسالته واستجابة لضميره الفكري، يشير - أيضا - في مواضع مختلفة من الرواية إلى التقدم والرقي اللذين حققهما ذلك المجتمع. نقرأ في الصفحة (500) من الرواية: «الآن أبناء القبائل التي تعيش في الصحراء قبل نصف قرن، ولا يعرفون إلا رعي الإبل وحياة الصحراء.. الآن أحفادهم طيارون ومهندسون وأطباء وعلماء وأساتذة جامعات. ابتسم سعد: «أنا أحدهم يا شافي... أعمل معيدا، لهذا نحمد الله الذي وهب هذه الأمة الخيرات ليتاح لأبنائها العلم والتعلم». ولنلاحظ احتفاء الكاتب بهامش الحرية وحق التعبير اللذين يتمتع بهما الكويتيون: «أبو شريف مهووس بالتحدث في السياسة واقتحام عالمها. ذكر بأنه عندما جاء إلى الكويت كان متحفظا بالحديث عن أحداث تمر على عالمنا العربي.. ولكن بعد ذلك أصبح يتحدث بكل صراحة. أعتقد أن مباحث أمن الدولة ستزوره بالفجر.. إلا أن شيئا من هذا لم يحدث.. وجد التشجيع في أن يتحدث بصراحة.. شعر بسعادة غامرة في أن ينفس عما في صدره.. لم يعتد على ذلك من قبل» ص: 126. ونقرأ في الرواية أيضا إشارة إلى الأشواط التي قطعتها المرأة الكويتية لتتبوأ مكانة لائقة داخل المجتمع تخول لها المساهمة في بنائه: تمر السنوات.. ومريم تقود سيارتها بمفردها في مدينة الأحمدي، وتخرج المرأة من المنزل لتمارس دورها في المجتمع وترفض تلك النظرة الدونية المريضة لدور المرأة ص: 251.

ما إن شرع الكاتب في تمهيد الأرضية السردية لروايته واضعا القارئ في أجواء العلاقة الرابطة بين شخصيتين من أبرز شخصيات الرواية (شافي بطل الرواية الرئيسي وسعد صديقه) حتى بدأنا نلمس أولى انشغالاته بقضايا وطنه الكبرى. ذلك ما كشف عنه حديث (شافي) عن علاقته بالسيد (جون ماكفرن) مسؤول دورته التدريبية بإحدى شركات النفط. فقد ترسخت العلاقة بينهما عندما علم الإنجليزي بأن (شافي) بدوي وأن خاله يملك العديد من الإبل. على لسان هذا الإنجليزي طرح الكاتب الكثير من الأسئلة المهمة والقضايا الحساسة. وهي حيلة ذكية جدا وتنطوي على دلالة عميقة. فالسيد (ماكفرن) غريب

ومتشبع بالثقافة الغربية وبالتالي فلديه الجرأة والقدرة على طرح التساؤلات الحرجة المقلقة، وهو في ذلك يشبه حالة المثقف الذي يحاول أن يخلق مسافة بينه وبين وطنه تخول له النظر إليه بوضوح ومن الخارج لتشريح وضعه وإثارة الانتباه إليه بكثير من الموضوعية والشجاعة كما قد يفعل غريب عابر متشبع بقيم الصراحة والنقد. يقول (شافي): كان جون ماكفرن يثير الكثير من التساؤلات لم أكن أفهمها في حينها، ومن أسئلته الكثيرة التي إلى الآن أتمعن فيها، عندما راح يحسب قيمة دخل الدولة من النفط بالدولار وقيمة دخل دول الخليج جميعا ويتساءل: أين تذهب هذه الأموال الطائلة؟ وكنت أعجز عن الإجابة ولا أهتم.. الآن فقط أتذكر تساؤلاته وما مغزاها ص: 63. ويقول أيضا في الصفحة نفسها: «وكان يصف شعوب المنطقة بأنهم اتكاليون، وأن اعتمادنا على النفط يفترض أن يكون لأجل قصير.. لأن النفط حتما إما سينضب بعد حين أو ستكتشف طاقة أخرى».

ولا تخفي على أحد الأهمية القصوى لهاتين القضيتين ليس بالنسبة للكويت وحدها، ولكن بالنسبة لعامة دول الخليج العربي. وقضية نضوب النفط أو اكتشاف طاقة بديلة قد تبدو بديهية والكل واع بها، لكن القضايا التي نعتبرها كذلك، عادة ما تملك قدرة كبيرة على الخداع وتشكل خطرا كبيرا يتمثل في بداهتها تلك والتي قد تدفعنا إلى إهمالها وعدم إيلائها الاهتمام الذي هي جديرة به.

وتبقى وقضية المرأة والشباب الكويتيين ومكانتهما الاعتبارية داخل المجتمع الكويتي في أهم انشغالات حمد الحمد مما يكشف توجهه التنويري ورؤيته المنفتحة دوما على المستقبل من خلال اهتمامه بفئات تمثل عصب المجتمع وقلبه النابض، وسأحاول في ما يلي من هذا المقال التركيز على واقع المرأة والشباب داخل المجتمع الكويتي، هذا الواقع الذي لا يخلو من أزمات ومساوئ عديدة أشارت الرواية إلى حالات مهمة منها.

صورة المرأة في المجتمع الكويتي:

إن قضية المرأة الكويتية كما يتبدى من الرواية في طليعة الاهتمامات الملحة التي تشغل فكر الأستاذ حمد الحمد. فهو يعي، ربما أكثر من غيره، بأن استمرار الخط التصاعدي لبناء الصرح الديمقراطي في الكويت والذي قطع أشواطا مهمة، هذا الاستمرار يتطلب عناية قصوى وعاجلة بوضعية المرأة الاجتماعية وحقوقها السياسية. ونكاد نقف في الرواية على تشريح عام لوضعية المرأة الكويتية في مختلف أوضاعها الاجتماعية: متزوجة، مطلقة، عانس، موظفة، ربة بيت، وأيضا متشبعة بالأفكار التحررية تسعى أن يكون لها دور أكبر وأكثر فعالية وتقدمية داخل المجتمع.

وإذا كان الكاتب قد أقر ـ كما أومأنا إلى ذلك سابقا ـ بأن المرأة الكويتية قد أصبحت تضطلع ـ بهذا القدر أو ذاك ـ

بدورها في بناء المجتمع الكويتي الحديث وفي تحمل المسؤولية على مختلف الأصعدة، فإنما لاتزال تعاني من تلك النظرة الدونية الانتقاصية، ولم تحظ بعد بالثقة الكاملة للرجل، وهو ما أشار إليه الكاتب أكثر من مرة على صفحات الرواية، خاصة على لسان (سعد) الذي يمثل المجتمع التقليدي بأفكاره وتصوراته. وهذا ما توضحه النماذج التالية: «قال سعد بأن المرأة مخلوق من ضلع أعوج وهن ناقصات عقل ودين لهذا أنت بحاجة أن تتعامل معها وفقا لعقليتها. ذكر سعد بأن الأقدمين من الرجال يقولون بأنك إذا أردت أن تؤدب زوجتك فتزوج عليها.

وآخرون يقولون لا تأخذ نصيحة امرأة، وإن أخذت النصيحة منها فخالفها الرأي فهذا أنفع لك. ص:254. ولنلاحظ كيف تختزل المرأة في مجرد مشكلة تلغي كينونتها: «كان مستاء منها لأنه يقول بأنها امرأة تعيش في أزمة.. ويتذكر قول صديقه سعد: إن المرأة مشكلة فكيف إذا أصبحت مشكلات. ص:503. حتى (شافي) نفسه، الرجل العقلاني ذو الأفكار المتحررة، الذي يحترم المرأة كثيرا ويرفض أن يتزوج من دون حب مسبق، بمجرد أن غضب ذات مرة صاح في وجه زوجته (مريم) التي سألته عما يشغله: ما فيه شيء يا مرة! وكما يقول الراوي: تحسرت على أن تسمع تلك الكلمة. فقبل أيام قليلة كان يناديها يا فراشتي الجميلة واليوم يقول يا مرة ص: 294. وهو نفسه أيضا يسقط في التناقض عندما يعامل (مريم) بازدواجية غريبة عندما طلبت منه أن يتجاوز مرحلة المكالمات الهاتفية ويحدد طبيعة ومستقبل العلاقة بينهما: «جاء تساؤل منها: لنفرض أن أختك تتحدث مع شاب رغم عدم وجود علاقة زواج هل تمانع؟ فجاءت إجابتي بغضب: مستحيل، أذبحها.. خرجت روحي القبلية مرة واحدة وهنا ردت: إذا مع السلامة واختفى صوتها بنغمات إغلاق السماعة. «ص: 91. وأعتقد أن هذه الازدواجية في التعامل مع المرأة تسود في المجتمع العربي بشكل عام.

وما يثير الدهشة حقا هو كيف تتحول المرأة إلى ضحية وضع اجتماعي معين ليست مسؤولة عنه، لكن المجتمع لا يرحمها ويضطهدها اضطهادا نفسيا يكون في أحيان كثيرة أقسى من الاضطهاد الجسدي. هذا هو ما لـ (إيمان) في الرواية إذ عانت كثيرا لمجرد كونها مطلقة رغم أنها فضلت الطلاق حفاظا على كرامتها. وهذا ماتؤشر عليه الاستشهادات التالية: «وافقت على الزواج بلا تردد (..) وتم كل شيء بسرعة البرق خشية أن يضيع هذا الصيد الثمين، وبعد أيام وفي شهر العسل، اكتشفت بأنه لم يكن إلا ممثلا بارعا، اختارت كرامتها وعادت تحمل خيبة الفشل» ص: 133. «يحوم حول إيمان شبح مطلقة، ترفض أن تسجله في أوراقها الرسمية، الرجال لا يشار إليهم بأنهم مطلقون» ص: 135. «تشعر بالغبن وكلمة مطلقة تلاحقها» ص: 167. «هذا المسمى

يلاحقها وكأنها أنهت عقوبة جنائية. لم يتركها ذلك الرجل، هي التي تركته، مازال هذا الاسم اللعين يلاحقها، وتتهامس الألسن.. وكأنها ارتكبت جريمة بحق المجتمع.. كانت هي المجني عليها» ص: 168.

ثم إنها من شدة معاناتها بسبب الرجل أصبحت تكرهه، كما أصبحت تعيش في عمق أزمة نفسية دائمة جعلتها تخلق حاجزا حادا بينها وبين الآخرين: «عرف أبو شريف أن إيمان تكره أن تتعامل مع الرجال، لا تحبذ ذلك. لا يعرف سر الغموض الذي يحيط بحياتها، نظراتها حادة، ولا تبتسم إلا في حضور مريم» ص: 132 «إيمان كرهت كل الرجال تكره أبوشريف وتكره شافي.. وحتى العامل الآسيوي، وتتمنى أن تعامل كل رجل باحتقار». ص 134.

إن الكاتب عندما يقترب من هذا الواقع الاجتماعي للمرأة الكويتية فإنما يهدف إلى كشفه وتعريته سعيا إلى تغييره ومحاربة كل سلبياته، حتى يصبح المجتمع حافلا في المستقبل بمثل هذه الصورة المضيئة التي يمثلها نموذج (أشواق): فهي علاوة على كونها موظفة «أشواق من الناشطين في جميع المجالات.. حماية البيئة، حقوق المرأة السياسية، التوعية الصحية، عضوة في النادي العلمي، فتاة متحركة على جميع المجالات» ص: 249.

أزمة الشباب الكويتي:

إن انشغال الأستاذ حمد الحمد بمشاكل وقضايا الشباب الكويتي لا يقل أهمية عن انشغاله بمشاكل وقضايا المرأة. فالشباب يشكلون عماد الأمة وركيزتها إليهم سيؤول مشعل قيادتها والاستمرار في بناء صرحها الحضاري. وهو يرى بأن الشباب يعيشون أزمة حقيقته وخطيرة يجب الالتفات إليها ومعالجتها بشكل عاجل. فالتحول الاقتصادي الذي عرفته الكويت أعقبه تحول آخر مهم على المستوى الاجتماعي والأخلاقي والثقافي العام، وكل المشاكل والأزمات التي ترتبت عن ذلك يمكن حصرها في شيء واحد جوهري: الهوية. ذلك أن المجتمع الكويتي مثل معظم المجتمعات العربية دخل بقوة في منظومة الحداثة العالمية بإيجابياتها التي تحمل في طياتها سلبيات أكثر وأخطر، وتوفرت له أسباب التقدم والرقي، لكنه ملزم بالحفاظ على ثقافته الخاصة وقيمه وكل ما يشكل هويته التي تميزه باعتباره شعبا عربيا مسلما. والصراع المحتدم بين ما هو إيجابي وما هو سلبي من منظومة قيم الحداثة والعولمة هو ما تتولد عنه أزمات الشباب بمختلف تجلياتها. وتكمن خطورة الأزمات التي قد يتعرض لها الشباب في ما يمكن أن يترتب عنها من اضطرابات وهزات نفسية عنيفة لدى هذه الفئة العمرية الحساسة جدا.

ويركز حمد الحمد في روايته خاصة على منع الشبان من ارتياد بعض الأماكن العامة المخصصة للعائلات فقط. ويكفي للتعبير عن

عـمق هذا المشكل وخطورة مـا قـاله الراوي عن (شـافي) بعـد زواجـه وتمكنه من ولوج الأماكن العامة بكل حرية: «بعد الزواج اكتشف (شافي) أنه إنسـان طبـيـعي. من قـبل لم يكن كذلك. كان كبقية الشباب محاصرا.. منبوذا» ص: 247. ويقول أيضا: «اليوم شافي بعد الزواج يشعر لأول مرة (!) أنه مواطن محترم. قبل ذلك كان عندما يفكر أن يدخل مطعما أو حتى سوقا تجاريا يفكر بالإهانة وبكلمة «المكان للعـائلات» يعـود إلى المنزل أو إلى الديوانية محبطا» : 247. فما أقسى أن يحس الإنسان، وهو في أكثر مراحل عمره تفتحا على الحياة، بأنه محاصر وأنه - أكثر من ذلك - مجرد من إنسانيته ومواطنته! ويتابع الراوي حديثه عن الموضوع قائلا: «الآن فـقط شـعـر (شافي) بأنه إنسان مـحـتـرم غـيـر منبوذ. رغم سعادته إلا أنه كان يشاهد مجموعة من الشباب تخصص لهم زاوية من المطعم مخصصة للشباب، يحشرون في زاوية وكأنهم مصابون بمرض معد» (!) ص: 248.

إن الحدة في التعبير عن هذه الأزمة، والتي يعكسها المعجم اللغوي الموظف تبين مدى القلق الذي يتابع به الكاتب هذا المشكل الخطير الذي يمس فئة هي القلب النابض للمجتمع. وقد حاول حمد الحمد أن يقدم تفسيرا للخلفية التي تنتج هذه الظاهرة، كما حاول الإشـارة إلى بعض انعكاسـاتهـا ونتائجها الوخيمة. نقرأ في الصفحة 248: «هذه المجتمعات كما قال أحد العلماء مجتمعات بدائية تقليدية لديها عقدة الشك.. تشك بهؤلاء الشباب ولا تثق بهم لهذا تحاربهم، وهنا ينشأ الخوف في داخلهم والعنف والحقد على المجتمع وتترسخ فيهم هذه الصفة حتى عندما يصلون إلى مرحلة الرجولة». وفي الصفحة 247 من الرواية يرد هذا المقطع الدال، أورده رغم كونه طويلا نسبيا لأنه يعبر بوضوح عن بعض تجليات هذه الظاهرة ونتائجها: «في هذا المجتمع التقليدي إنهم يحاصرون الشباب ويلاحقونهم. يتذكر أيام المراهقة الأولى حيث يطارد الشباب ويمنعون من دخول الحدائق، حيث كتب على واجهاتها «للعائلات فقط». يقفون أمام أبواب الحدائق العامة وزملاؤه وأمام المطاعم وهم في حسرة، يشعرون بالإحباط وكأنهم مرضى مصابون بالجرب، تلاحقهم دوريات رجال الأمن بكلمة واحدة «للعائلات». يعودون أدراجهم وهم يحملون كرها لهذا المجتمع الذي يتعامل معهم وكأنهم مجرمون.. عندما يغادرون المكان مطرودين يحملون في داخلهم الغضب والكره لهذا المجتمع التقليدي الذي يزرع فيهم الشر. كان بعض زملائهم يترجم الغضب بتكسير أنوار أعمدة الإضاءة في الطرق وتكسير صناديق الهواتف العمومية وحتى تكسير زجاج السيارات.. كانت هذه ردة الفعل، البعض منهم يفكرون حتى في سرقة السيارات.. كانت هذه ردة فعل لأنهم منبوذون» ص: 247.

إننا هنا أمام هوية حقيقية. فالشباب تتنازعهم أشياء كثيرة متناقضة وتغرقهم في الحصار والحيرة. وعندما لا يثق فيهم المجتمع

ويشك فيهم فإنه إنما يشك في منظومة قيمه وفي سياسته التربوية التي يتبناها، ويتنكر لأجيال هو الذي أنتجها. إذن فالخلل في المجتمع ذاته وليس في هؤلاء الشبان، لذلك فإنه عندما يجد نفسه أمام مشكلة ما، يلجأ إلى أقصر الطرق وأبعدها عن الصواب: المنع والحصار.

وبعد فإذا كانت الانشغالات الفكرية للأستاذ حمد الحمد قد ألقت بظلالها بشكل واضح على هذه الرواية التي يمكن اعتبارها في جانب منها - كما تمت الإشارة إلى ذلك - جبهة أخرى من جبهات نضال هذا المثقف الملتزم بقضايا وطنه وأمته، فإن كل ذلك لا ينفي عن «الأرجوحة» روائيتها، أي أنها رواية تستجيب لشروط الجنس الأدبي، حافلة بالأحداث المثيرة والشخصيات التي تجابه المشاكل والأزمات بحثا عن الاستقرار الاجتماعي والنفسي.

إن «الأرجوحة» تشريح للمجتمع الكويتي من الداخل وإضاءة لبعض مشاكله بعين خبيرة ناقدة واحترافية فنية واضحة المعالم.

هامش «حمد الحمد: الأرجوحة (رواية)، دار المسار، الكويت ط 1ـ2002.

طبيعة العجائبي في رواية
«شرق الوادي»
لتركي الحمد

● د. الرشيد بو شعير ـ جامعة الإمارات العربية المتحدة

إن رواية «شرق الوادي»(١) تمثل منعطفا في تطور الفن الروائي عند «تركي الحمد»؛ إذ إنها تختلف اختلافا كبيرا عن رواياته السابقة التي تشكل ثلاثية «أطياف الأزقة المهجورة»، وهي «العدامة»(٢)، و«الشميسي»(٣)، و«الكراديب»(٤)؛ فهي تتخلص من الخطاب الأيديولوجي الطاغي المباشر، وتوظف أساليب روائية مستعارة من جماليات «الواقعية السحرية MAG-IC REALISM» التي انتشرت انتشارا كبيرا في أمريكا اللاتينية منذ السبعينيات من القرن العشرين(٥).

إن تركي الحمد في هذه الرواية ينتج خطابا روائيا يتوخى فيه المتعة السردية البدائية التي تشيع في التراث القصصي الشعبي القديم، ولكنه في الوقت ذاته يطرح قضايا فكرية عميقة تذكرنا برواية «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ، وهو بذلك يحقق التوازن المنشود بين الشكل والمضمون.

فما السبب الذي يكمن وراء هذا التعبير في مجرى الخطاب الروائي عند تركي الحمد؟ هل يعد تغيرا طبيعيا يعكس رغبة المبدع في التجريب وتطوير فنه الروائي، أم يعكس رغبته في تجريب أساليب وأدوات جديدة لضرورة موضوعية تقتضيها طبيعة الرؤية في هذا العمل المفاجئ؟

مهما كان الدافع الذي يكمن وراء هذه التجربة الروائية الجديدة التي يخوضها تركي الحمد في عمله هذا، فإنها تظل شكلا من أشكال البحث المشروع عن الأساليب والأدوات التي تمكنه من إزاحة الستار عن أرض بكر وواقع مجهول التضاريس، وكأن الأسلوب في مثل هذا العمل يغدو وسيلة أو منهجا حدسيا لملامسة الحقيقة المستعصية على المناهج العلمية التقليدية.

وما يؤنسنا إلى هذا الطرح أن تركي الحمد سبق له أن شغل بالهاجس الميتافيزيقي في ثلاثيته «أطياف الأزقة المهجورة»، وذلك من خلال «هشام العابر» الذي انتهى به المطاف إلى طرح أسئلة مؤرقة تتصل بحرية الإرادة ومصير الإنسان وما إلى ذلك من أسئلة ميتافيزيقية.

ويبدو أن تلك الأسئلة الميتافيزيقية

تطورت في وعي الكاتب المتأمل فتراءت في هاجس البحث المضني عن الحقيقة التي يرمز إليها في الرواية بشخصية «سميح الذاهل» الذي يظهر حينا ويختفي أغلب الأحيان.

وهذا الهاجس (البحث عن الحقيقة) لا يخفيه الكاتب باللجوء إلى أساليب التعمية أو التضليل، كما يفعل بعض الكتاب عن حسن نية أو عن سوء نية، وإنما يعلنه منذ الصفحات الأولى في الرواية، حيث يصرح «جابر السدرة» في سياق اعترافاته وسرد سيرته بضمير المتكلم على النحو الآتي:

«حياتي التي يمكن إيجازها بعبارة واحدة: البحث عن حقيقة، وربما وهم البحث عن حقيقة، وأنا بين الوهم والحقيقة حائر لا أدري أين أكون، بل لم أعد أدري من أكون. فإذا كان كل الوجود محصورا بين حرفي الكاف والنون، فعدمي ملقى بين الوهم والحقيقة. كل ما أمني النفس به اليوم، لحظة من لحظات إشراق المتصوفة تعتريني فجأة، فتنقلب الحيرة إلى يقين، ولو كان يقينا زائفا، المهم أن يكون يقينا. ففي اليقين لا فرق بين الزائف والأصيل، فكله ثبات في النفس، وراحة في عموم الذات»(6).

ولكن اللافت للنظر هنا أن «جابر السدرة» لم يكن يبحث عن الحقيقة المطلقة، وإنما كان يبحث عن «حقيقة» بعينها لم يعلن عنها بطبيعة الحال، ولعل تلك الحقيقة التي يبحث عنها على امتداد الرواية دون أن يظفر بها هي حقيقة وحدة الأديان(×) أو حقيقة النبوة و«المهدي المنتظر»، وهي الحقيقة التي تظل ذرية «جابر» تبحث عنها في نهاية الرواية دون جدوى.

لقد كان «جابرة السدرة» مطمئنا يؤمن «إيمان العجائز»، يرتع في واحة السكينة والدعة، إلى أن جاء صهره «عثمان السايح» وقدم له مخطوطا كان جده (أي جد جابر) قد تركه له أمانة، وعندما يتلقى «جابر» ذلك المخطوط الضخم الذي تفوح منه رائحة «دهن العود»، ويأخذ في قراءة صفحاته الرثة المكتوبة بالخط الكوفي، تستوقفه فقرة تحثه على البحث عن «سميح الذاهل»، وهي الفقرة الآتية:

«هذا ما قاله عبدالله الفقير إلى ربه، والطامع في رحمته، جابر بن صالح بن فالح بن سمحان السدرة، الذي رأى سميحا، وعاش أيامه.. ندبنا البخت، والبخت ندبنا.. جانا سميح وتركناه، واليوم نبحث عن سميح لكن أين أنت يا سميح.. طال العهد، وحانت اللحظة، جعلنا الله من شهودها»(7).

ومنذ تلك اللحظة يرتمي «جابر السدرة» في برزخ «الضياع والحيرة»، ويأخذ في الدوران كما «يدور الثور حول الساقية»، باحثا عن «سميح الذاهل» الذي يعد من عمومته آملا أن يرضي جده في قبره ويشفي غليله من حكمة «سميح»، ولكن أنى له يعثر على «سميح» الذي يضرب في مناكب الأرض مقتفيا آثاره دون أن يحظى بلقائه؟! ذلك أن «سميحا»، يرث حب السفر عن والده «رفيع» وجده «عايش» اللذين كان الواحد منهما يغيب سنوات حتى ييأس أهله منه ثم يظهر فجأة كي يغيب من جديد، ولكن

الفرق بين «سميح» ووالده وجده كبير؛ لأن «سميحا» يختلف عنهما من حيث غمومه وذهوله وحكمته وكراماته وزهده وعذوبته وشفافيته في آن واحد.

وأيا يكون الأمر، فإن «جابر السدرة» ينذر حياته للبحث عن «سميح الذاهل»، ويتخذ من الحياة ذريعة تصله به، فيترك ربعه المقفر «خب السماوي» ويلتحق بالملك عبدالعزيز فيخوض إلى جانبه غمار حروبه باحثا عن «سميح»، ويسافر إلى القدس عندما يستنشق أخباره هناك، ولكنه يعلم أنه يقيم في دمشق فيسافر في أثره، ويتزوج هناك وينجب ويستقر ردحا من الزمن باحثا عنه، ويعود إلى «خب السماوي» كي يطمئن على أهله ويتزوج من «زهرة» أرملة صديقه «أبي عثمانو، فيضمها إلى زوجته القديمة «هيلة»، ثم يضطر إلى العمل في شركة النفط الأمريكية «أرامكو» في الظهران حيث يقع في شباك زوجة رئيسه في العمل، ولكن ذلك لا يمنعه من المشاركة في المظاهرات العمالية ضد الشركة، ثم يسافر إلى أمريكا ويتزوج فتاة من أصل لبناني تنجب له صبيا يشبه «سميح الذاهل» تماما، ولكنه ما يلبث أن يفقدها هي وابنها في زيارة إلى لبنان، وفي أمريكا يظهر له رسول «سميح الذاهل» مفسرا له لغز الشبه بين ابنه و«الذاهل»، وفي نهاية المطاف يضع عصا الترحال في «خب السماوي» وقد يئس من العثور على «سميح الذاهل» وابنه الذي يشبهه.

تلك أهم الأحداث التي حشدها تركي الحمد في روايته مشرّقا ومغرّبا.

وليس من شك في أن هناك قضايا كثيرة تثيرها هذه الرواية وتغرينا بالخوض فيها، سواء من حيث المضمون أم من حيث الشكل، ولكننا لن نستجيب لهذا الإغراء حفاظا على سمت هذا البحث والتزاما بمنهجه الذي يفرض علينا أن نتقيد بـ«طبيعة العجائبي» في هذه الرواية.

فما سر «العجائبي» في هذا العمل إذن؟ وما مدى أصالة الأسلوب العجائبي في هذا العمل؟ وإلى أي حد استطاع تركي الحمد أن يوفق في توظيف أساليب الواقعية السحرية في هذا العمل؟

تلك هي الأسئلة التي يطمح هذا البحث للإجابة عنها انسجاما من المنهج الذي يحكمه.

أ- سر العجائبي:

إن سر العجائبي يكمن في التردد بين الحقيقة والخيال، أو في التردد بين قوانين الطبيعة الثابتة كما وعاها الإنسان في ظروف تاريخية معينة، وتعود على ربط ظواهرها بأسبابها، واختراق تلك القوانين وبتر الصلات بين الظاهرة وأسبابها المنطقية، وفقا للمنطق الذي يألفه الإنسان؛ «ففي عالم هو بالفعل عالمنا، ذلك الذي نعرفه، بلا شياطين، ولا «سلفات»، ولا «هامات» تمص الدماء، يقع حدث لا يمكن أن يفسر بقوانين هذا العالم المألوف نفسه، وعلى من يدرك الحدث أن يختار أحد الحلين المكنين: إما أن

الأمر يتعلق بخداع الحواس الناتج عن الخيال، فتبقى قوانين العالم على حالها، وإما أن الحدث وقع حقا، فهو جزء مدمج في الواقع، غير أن هذا الواقع محكوم بقوانين مجهولة من طرفنا. فإما أن الشيطان وهم، كائن متخيل، وإما أنه يوجد فعلا، مثل الكائنات الحية الأخرى تماما، مع تحفظ وهو أن المرء نادرا ما يلقاه»(8).

هكذا يفسر «تودوروف» ظاهرة العجائبي، لافتا النظر إلى أن مفهوم العجائبي يتحدد وفقا للتردد الذي يحسه المتلقي الذي «لا يعرف غير القوانين الطبيعية»(9) لحظة مواجهة حدث خارق يناقض قوانين المنطق أو العلل.

وإذا أردنا أن نحدد منبع العجائبي أو طبيعته في «شرق الوادي»، فإننا نستطيع أن نميز ثلاثة مصادر رئيسية للفعل العجائبي:

١ - **الفعل المعجز:** وهو فعل رباني يصدر عن الإله القدير - جل شأنه - ويتراءى لنا هذا الفعل في النصوص الكثيرة التي حشدها تركي الحمد في صدور فصول روايته أو «أسفارها» بتعبير أدق، وهذه النصوص تتفاوت في قيمتها حسب المصادر التي استقيت منها؛ فمنها القرآن الكريم(10)، ومنها «الكتاب المقدس»(11)، ومنها كتاب «قصص الأنبياء»(12) للثعلبي، ومنها الأساطير السومرية(13)، ومنها كتب تراثية مثل كتاب «بدائع الزهور» لابن إياس(14)، ومنها أقوال تنسب إلى «عكرمة»(15)، ومنها أقوال من مخطوط الجد «جابر بن صالح بن سمحان السدرة»(16).

ويوحي الكاتب في سياق السرد أن هذه النصوص مقتطفة من المخطوط العجيب الذي ورثه «جابر السدرة» عن جده، ولذلك يجعل «جابرا» يتذكر أحاديث جده في طفولته وكيف أنه كان يؤكد له أن «بدائع الزهور»، و«قصص الأنبياء»، أفضل كتابين يمكن قراءتهما بعد الكتاب والسنة»(17)؛ فقد قرأ الجد «كتبا كثيرة، وضللته كتب كثيرة»(18)، ولعل مظاهر ذلك الضلال الإيحاء بالتقاء نصوص مثل هذه النصوص المتباينة في مصدرها المتجانسة في روحها.

وإذا كانت النصوص المأخوذة من الكتب السماوية تسوّغ في تآلفها وتناظرها، بوصفها من مصدر إلهي واحد، فإن مقابلة تلك النصوص بنصوص أسطورية سومرية يمكن أن يثير دهشة المتلقي ويوهمه بأطروحة فكرية معينة غريبة قد تفرض نفسها على المتلقي المؤول فرضا، ونعني بذلك أطروحة المرجعية في تلك النصوص.

وأيا ما يكون الأمر، فإن مجمل النصوص التي صدرت بها فصول هذه الرواية تؤكد ضمنا إمكانية حدوث الفعل العجائبي ومنطقيته وائتلافه مع أحكام العقل والنقل، ولذلك فإنها تظل متفاعلة مع بعض رؤى المتن الروائي (على نحو ما يريد جيرار جينيت في كتاباته عن ظاهرة التناص في الأعمال الأدبية أو عن ظاهرة «عتبات النص»)(19)، وربما جاز لنا أن نتخذ ذلك قرينة على ترجيح نمط الفعل

العجائبي المسوغ الذي يتخذ شكل الحقيقة المنطقية في الرواية.

٢ ـ الفعل الوهم: وهو فعل بشري يبدو أول وهلة خارقة عجائبيا، ولكن المتلقي ما يلبث أن يشك في حدوثه، لأن فاعله أو شاهده يشك في عجائبيته، وبتعبير آخر فإن هذا الفعل ينوس بين الحقيقة والخيال، وبالتالي فإن قوانين المنطق أو قوانين الطبيعة أو نواميس العلة والمعلول تظل حاضرة في ذهن المتلقي.

ويمكن أن نتمثل هنا بعدد كبير من الأحداث أو المواقف العجائبية في رواية «شرق الوادي».

ففي «سفر الأولين» يظهر «سميح الذاهل» لجابر في ليلة قمراء زاهية ويربت على كتفه، فيحس بالفزع، كما يحس «ببرودة ضافية» تخترق كل جوانحه، ويحبس «سميح» قبالته، وعلى كتفيه غرنوقان، أحدهما أبيض والآخر أسود، ويدور بين الرجلين حوار مثقل بالإبهام والرموز والإيحاء(20).

ولكن الكاتب يبدد سحرية هذا الموقف ويفضح سر الفعل العجائبي على النحو الآتي:

«ولكن سميحا نهض بسرعة، وغاب في وجه القمر، وعندما أفاق جابر في صبيحة اليوم التالي على حرارة الشمس الساطعة، هيء له أنها تبتسم للمرة الأولى في حياته، وكانت رائحة كدهن العود تنتشر في خياشيمه»(21).

إن الكاتب في هذه الفقرة يهز أركان العجائبي ويطرد فلول الضباب الذي يلفه بجملة مثل جملة «أفاق جابر»، وجملة «هيء له»، وهو ما ينتشل المتلقي من غمرة الفعل العجيب الخارق، ويجعله يرتاب في الموقف برمته مفترضا أن «جابر السدرة» كان يرى سميحا في الحلم ولم يره في الواقع.

وفي «سفر التائهين» تموت «زهرة» زوجة «جابر السدرة» في مشهد سحري غريب؛ إذ إن حية تلدغها في فخذها ثم تدخل جوفها، ويحاول «جابر» أن ينقذها دون جدوى.

إن «زهرة» التي كانت تحتضر ترى حماما أبيض، وترى حصانا مجنحا يعانق الشمس التي كان رأسها مجللا بنسر ذهبي، كما ترى أمها التي كانت تمد لها يديها من العالم الآخر.

وبالرغم من أن «هيلة» زوجة «جابر» الأولى تسرد حكاية الحية بالتفصيل مؤكدة صحتها، فإن «جابرا» الذي لم ير تلك الحية يجرد ذلك المشهد عن عجائبيته ويرتاب فيما كانت تراه «زهرة»: «بلا خرابيط وكلام فارغ، فزهرة كانت تهلوس من أثر اللدغة»(22)، كما أن لدغة الحية تغدو أمرا عاديا يمكن أن يحدث لأي كائن بشري.

وفي موقف آخر من «سفر التائهين» كذلك، يظهر «أبو عثمان» الذي كان قد مات منذ سنوات، كما يظهر «عايش» الذي قد مات منذ عشرات السنوات، وأمامه هرة سوداء تتمسح به، وحية ضخمة تلتف حول كتفيه، و«كان عايش يضحك ويقول: كلكم مجرم، وكلكم في الخطيئة تقعون، ولكنكم لا

تلعنون إلا ابن اسماء.. ثم يقهقه ويتحول إلى تيس حالك السواد تقدح عيناه شررا غريبا، وقد امتلأ فمه بلعاب كثير، كان يقطر من فمه إلى الأرض، يتحول إلى ديدان سوداء تسعى على الرمال»(23).

وليس من شك في أن المتلقي الذي يعرف حال «جابر السدرة» على إثر موت زوجته «زهرة» التي كان متعلقا بها يدرك فورا أنه يهلوس، وأن ما كان يراه ليس حقيقة، وفضلا عن ذلك، فإن «جابر السدرة» نفسه لا يصدق عينيه، ولا يؤمن بعودة «أبي عثمان» أو «عايش» إلى الحياة: «لابد أني كنت أحلم.. لابد أني كنت أخذرف.. وإلا فإنني مجنون»(24).

إن الكاتب يبدد العجائبي نهائيا عندما يجعل «جابر السدرة» يرتاب في حواسه وفي قواه العقلية، وهو ما يعزز موقف المتلقي الذي كان يشك فيما كان يتراءى لجابر على أثر موت زوجته.

٣ ـ الفعل الصريح: وفي هذا النمط من الفعل العجائبي لا يحرص الكاتب على تبديد الوهم أو تجريد الخوارق من قوائمها، بل يحرص على تأكيدها ووصفها بالتفصيل موهما المتلقي بأنها حقيقة ساطعة ويقين لا يقبل الشك.

ويمكن أن نستأنس إلى هذا النمط من الفعل العجائبي البشري أو الطبيعي بمواقف كثيرة في الرواية، ويمكن أن نقف عند بعضها، على سبيل المثال لا الحصر.

ففي «سفر التائهين» يظهر «سميح الذاهل» في الظهران فيراه «جابر السدرة»، ويشك في ذلك بداية مفسرا ذلك بالبعد عن أهله والظروف القاسية التي أوشكت أن تدفع به إلى حافة الجنون، ولكنه يعود فيؤكد بأنه «ليس مجنونا، ولقد رأى سميحا»(25) بالفعل.

وفي «سفر التائهين» كذلك يظهر «سميح الذاهل» بين العمال المتظاهرين ضد شركة النفط الأمريكية، بينما كانت قوات الأمن وعبيد الأمير تقمع أولئك المتظاهرين وتلهب ظهورهم بالعصي، ويجد «جابر السدرة» نفسه محاصرا، فإذا بـ«سميح الذاهل» ينقذه من ذلك المأزق في مشهد سحري عجائبي عات.

«إنه سميح بعينه، وعصا الزيتون التي وصفها أبو عثمان في يده، وهي تضيء بنور أخضر هادئ في الظلام المحيط. وعقدت الدهشة لسانه، فلم يستطع قولا. نظر إليه سميح وهو يبتسم، وأشار إلى ناقة عمانية حمراء وكأنها من نوق عنترة التي جلبها من عند الملك النعمان، وأمر جابرا أن يركب أمامه وهو يقول: «كانت الناقة معنا دائما. ولن تتخلى عنا اليوم.. هيا». كل ذلك يجري وجابر مدهوش، فهو لا يدري من أين جاء سميح ولا من أين جاءت الناقة. وتقدمه سميح، وركب على ظهر الناقة، وأشار إلى جابر أن يركب أمامه، فأطاعه وهو غير واع بذاته وما يفعل، ولا يدري كيف يمكن لهما أن يخترقا الحصار المحيط على ظهر ناقة. ولم يلبث سميح أن أخرج ريشتين بيضاوين من جيبه، غرس إحداهما في جانب الناقة الأيسر، والأخرى في الجانب الأيمن، ثم غمغم بكلمات لم يتبينها جابر، ولم تلبث الريشتان أن تحولتا إلى جانبين

عظيمي الاتساع، سرا المشرق والمغرب معا، وأخذت الناقة ترتفع في الهواء، ولم تلبث أن أخذت تسبح في السماء، حتى إنه رأى بيوت «سينير ستاف» الظهران تحته تماما، كما رأى قوات الأمير المنتشرة في الدمام والقطيف، ثم رأس تنورة. وما هي إلا لحظات، حتى كان في حوض كوخه الرملي في رحيمة. وما أن حطت الناقة في المنزل، حتى استعاد جابر وعيه بالمحيط، وأخذ يتلفت حوله، ولكن لا وجود لسميح أو الناقة، مجرد نجمة خضراء كانت تلمع بشدة في الأفق الشرقي من بعيد»(26).

لقد فضلنا أن ننقل هذا النص العجائبي، على طوله، كي نقف على مدى إسهاب الكاتب في وصف هذا المشهد السحري الذي يضاهي مشاهد مماثلة في أعمال «ماركيز» أو «بورخيس» أو «كونديرا»، وهذا الإسهاب لم يأت عبثا، وإنما كان بغرض إيهام المتلقي بحدوث الفعل العجائبي، وإقناعه به.

ولا يكتفي الكاتب بذلك، بل نراه يؤكد صحة هذا الفعل الخارق لقوانين الطبيعة ونواميس المنطق المألوف من خلال اقتناع «جابر السدرة» بما حدث: «هل كان يحلم، أم أنه «خبل».. أخذ يحدث نفسه.. ولكن كيف؟.. ها أنا في البيت، فأين سميح والناقة؟.. إن كانت المسألة حلما ووهما، فما الذي أتى بي إلى البيت»(27).

هكذا يضفي الكاتب على هذا المشهد العجائبي مسوح الحقيقة التي يؤكدها المنطق؛ فإن لم يظهر «سميح الذاهل» وينقذ «جابر السدرةو بهذه الطريقة العجائبية، «فما الذي أتى به إلى البيت»؟ إنها حجة منطقية على زوال المنطق!

بل إن الكاتب يذهب إلى حد أبعد من هذا في الإيهام بحقيقة العجائبي، فيجعل هذا الإيهام يشمل طيران العمانيين على سعف النخيل، وطيران القدامى على «البساط السحري في قصص ألف ليلة وليلة التي كان أبو عثمان يدمنها»(28)، وبالرغم من أن الأمر كله كان متعلقا بـ«سميح الذاهل» الذي يعد لغزا مستعصيا على العقل، فإن «جابر السدرة» لم يكن يشك في وجوده الفعلي؛ فـ«قد رآه، وتحدّث إليه، وجلس أمامه على الناقة، ورأى السينير ستاف بيتا بيتا»(29).

وفي كل ذلك تأكيد صريح للفعل العجائبي من الكاتب أو من النص الروائي بغية إيهام المتلقي بحقيقة العجائبي.

٤ ـ **الفعل المركب**: وهو الفعل العجائبي الذي ينوس بين الحقيقة والوهم، فيبدو أول وهلة فعلا زائفا لا يرتكز على دعائم مقنعة، ثم يتضح فيما بعد أنه فعل عجائبي حقيقي.

ففي «سفر اللاهين» يرتاب «جابر السدرة» في بقعة الدم التي نزف من زهرة ساعة احتضارها، ويرى فيها أثرا عاديا لا يشكل فعلا عجائبيا، بالرغم من أنه كان يعاني من الاكتئاب النفسي على أثر موت «زهرة» ، ولكنه فيما بعد يكتشف أن تلك البقعة لم تكن عادية كما ظنها، بل كانت تنطوي على فعل عجائبي صارخ؛ فقد بقيت على رمال الحوش «لعدة أيام من دون أن تزول، رغم المياه الكثيرة التي صبت

عليها. وحتى عندما زالت بقيت بقعة دهماء واضحة لا تريد أن تزول؛ بل إنها اتسعت حتى أصبحت بحجم نصف الحوش وأخذ الناس يطلقون اسم «الحوش الأدهم» على بيت أبي عثمان السايح، ولم يلبث مع الأيام أن تحول إلى «حوش دهام»(30).

وحينئذ لم يعد هناك مجال للشك في عجائبية هذه البقعة، خاصة أن الناس كانوا شهودا على ذلك، وبالتالي فإن الفعل العجائبي هنا لم يعد وهما من أوهام «جابر السدرة» الذي كان يهذي على أثر موت زوجته الأثيرة لديه.

إلا أن الكاتب ما يلبث أن يهز هذا اليقين الذي اكتسبه المتلقي، عندما يصف تدهور الحالة النفسية لـ«جابر السدرة» الذي صار يخاف من لحظات الصلاة، إذ كان كلما أراد السجود، وجد ذلك الدود الذي كان يخرج من فم عايش على الأرض أمامه. وكلما انتصب وهم بقراءة ما تيسر من القرآن، انتصب عايش أمامه وهو يضحك. وكلما جلس للتشهد الأخير، احتلت زهرة كل تفكيره وبرزت هيلة وهي تهز رأسها مؤنبة»(31).

فالآخرون الذين كانوا حجة على حدوث الفعل العجائبي وكانوا شهودا على بقعة الدم التي اتسعت حتى أصبحت «بحجم نصف الحوش»، لم يعودوا يوجدون إلا في وهم «جابر السدرة»، مثلهم مثل «عايش» و«زهرة».

إن الكاتب في هذا النمط من الفعل يتعمد المكر والعبث بأعصاب المتلقي، ويجعله يتساءل باستمرار: ما مدى صحة هذا الفعل العجائبي؟ وما حقيقة ما حدث أصلا؟ وبتعبير آخر فإن المتلقي يغدو معلقا بين الحقيقة والوهم، ينوس كما ينوس «بندول» الساعة.

ولعل الموقف الآخر الأكثر وضوحا وتمثيلا لهذا النمط من الفعل العجائبي هو موقف ميلاد ابن «جابر السدرة» من «غريس رزق الله» الأمريكية اللبنانية الأصل، وذلك الابن الأسطورة..

إن «جابر السدرة» ينجب صبيا عجيبا من «غريس»؛ فقد ولد في يوم «اجتماع الكواكب السبعة في آخر يوم من برج الجوزاء، وأول أيام السرطان»(32). فجمع «الربيع والصيف معا»، أو جمع «الخضرة والنضج» معا، وخرج من والدته «بيسر من دون أن يصرخ، بل كان مبتسما بشكل غريب»(33)، وأخذ يتكلم وهو في المهد، كما أقسمت والدته(34)، والأغرب من ذلك كله أنه جاء صورة طبق الأصل عن «سميح الذاهل»، وهو ما يحير «جابر السدرة» ويعذبه في الوقت نفسه؛ لأنه أصبح يشك في وجود علاقة ما بين «غريس» و«سميح الذاهل» متسائلا عما إذا كان «شيطانا أم ملاكا، أم أنه كان مجرد وهم من أوهام الصحراء؟»(35).

إن «جابر السدرة» بهذا التساؤل يزلزل ثقة المتلقي التي كان قد بناها في «الأسفار» السابقة على امتداد خمس وثلاثين ومائتي صفحة! ويجعله يرتاب في الطبيعة العجائبية لـ«سميح الذاهل»، علما بأن المتلقي بطبيعة الحال يفقد شخصيته مؤقتا بمجرد انغماسه في قراءة الرواية

متقبلا قواعد اللعبة وشروطها الإيهامية على نحو ما يحدث في المسرح الإغريقي.

ولكن «جابر السدرة» يستعيد إيمانه بـ«سميح الذاهل» بعد ذلك عندما يتراءى له رسوله الذي ينقل إليه أخباره وشوقه، فيعلم أن «مردة من الجن» قد اختطفوه وقيدوه بسلاسل من نحاس أحمر في أعماق «الأرض السابعة» في كهف مظلم لا نهاية لقراره(36)، كما يعلم منه أن «سميح الذاهل» مأسور لن يفك أسره إلا هذا الصبي العجيب، صبي «جابر السدرة» الذي يعد من طينته أو من طبيعته؛ «فسميح السدرة هو سميح السماوي، وسميح السماوي هو سميح السدرة»(37).

ثم يختفي رسول «سميح الذاهل» في طقس أسطوري عجائبي لا يختلف عن أسطورية أو عجائبية ما جاء به من أخبار، فقد انفرج السقف فجأة «عن فتحة انهمر منها نور ساطع، ورأى جابر شيئا كحمامة بيضاء، بوجه خيّل إليه أنه وجه زهره، أو غريس، لا فرق، ترفرف صاعدة، ثم لم تلبث الفرجة أن التأمت وصوت يرن في أذنيه كالموسيقا وهو يقول: اقتربت الساعة وحان الفرج»(38).

إن الكاتب هنا يصف الفعل العجائبي بأسلوب يوهم المتلقي أنه حقيقة لا مراء فيها، ولكنه لا يلبث أن يبدد ذلك الوهم عندما يجعله يرتاب فيما حدث: «هل ما رأى كان حلما أم حقيقة؟»(39)، ثم يجعله يجزم بأن ما رآه لم يكن إلا هلوسة وأضغاث أحلام: «لا ريب أن ما رأى كان حلما، أو وهما من أثر البراندي وانشغال البال»(40).

وفي فقرات لاحقة من «سفر اللاهين» يعود الكاتب فيوحي للمتلقي بأن ما حدث كان حقيقة؛ لأن «غريس» هي الأخرى رأت ما رآه وسمعت ما سمعه(41)!

على هذا النحو يواصل الكاتب مكره الإبداعي الجميل فيجعل المتلقي يستعيد شيئا من قناعته فيما حدث من فعل عجائبي، أي أنه يعود به إلى حال النوسان بين الحقيقة والوهم.

ب- مدى أصالة الأسلوب العجائبي

ليس من شك في أن تركي الحمد في هذه الرواية يبتكر أكثر أفعاله العجائبية ببراعة وموهبة تنم عن كونه يجمع بين الرؤية الفكرية الممنهجة والرؤية الحدسية الخيالية المبدعة، هذا فضلا عن كونه قد استطاع أن يربط الفعل العجائبي بالبيئة العربية المادية والثقافية، ولكن تركي الحمد أفاد من بعض الأفعال العجائبية المعروفة في أعمال بعض كتاب الواقعية السحرية، وخاصة رواية «مائة عام من العزلة»(42) للكاتب الكولومبي «غابرييل غارسيا ماركيز»؛ فموضوع «المخطوط» الذي شغل «جابر السدرة» في الرواية - على سبيل المثال - لا يختلف كثيرا عن ذلك المخطوط الذي شغل «أوريليانو الثاني» وحاول أن يفك رموزه بمساعدة العجوز الحكيم «ملكيادس» الذي يعود إلى الحياة كما يعود «عايش» في «شرق الوادي»، وشخصية «جابر السدرة» تلتقي في بعض ملامحها مع شخصية

«أوريليانو بوينديا»، وخاصة في خوض المغامرات العجيبة وفي المشاركة في الحروب، بالرغم من اختلاف الدوافع للمشاركة في تلك الحروب، فإذا كان «أوريليانو بوينديا» قد خاض حروبا كثيرة ضد المحافظين، فإن «جابر السدرة» قد خاض حروبا ضد مناوئي الملك عبدالعزيز، ولكن مشاركته في تلك الحروب كانت عرضا، أو كانت في سياق البحث عن «سميح الذاهل»، خلافا لمشاركة العقيد «أوريليانو بوينديا» في حروبه التي كانت هاجسه الوحيد، علما بأن الغرض الاستراتيجي من تلك الحروب التي خاضها العقيد «بوينديا» يتمثل في «توحيد القوى الفيدرالية في أمريكا الوسطى»(43)، وهذا الغرض التوحيدي كان من أغراض الحروب التي شارك فيها «جابر السدرة»، وإضافة إلى كل هذا فإن تركي الحمد يصف لنا «خب السماوي» الغارق في عزلة قد تشاكل عزلة «ماكوندو» قرية العقيد «بوينديا».

ج- تثمين توظيف أساليب الواقعية السحرية

يعد تركي الحمد من أبرز الكتاب العرب(*) الذين وعوا جماليات الواقعية السحرية وتمثلوها في رواية «شرق الوادي»، ولا غرو في ذلك لأن تركي الحمد أو غيره من الكتاب العرب ينهلون من تراث سردي عجائبي خصب، وخاصة تلك المطولات الشعبية الكثيرة، من مثل «ألف ليلة وليلة»، و«سيرة عنترة»، و«سيرة بني هلال»، و«سيف بن ذي يزن»، و«الظاهر بيبرس»، و«ذات الهمة»، و«فيروز شاه»، وما شاكلها.

واللافت للنظر أن زعيم الواقعيين السحريين «غابرييل غارسيا ماركيز» نفسه أفاد من هذا التراث السحري العربي، وهو ما يتراءى لنا بوضوح في روايته الذائعة الصيت «مائة عام من العزلة» التي نرى في الفصل العاشر منها «أوريليانو الثاني» مستغرقا في قراءة «كتاب لا غلاف له وليس له عنوان ظاهر، لكن هذا لم يمنع الطفل من أن ينكب على محتواه في لذة عظيمة. كان يروي قصة تلك المرأة التي كانت لا تأكل إذا جلست إلى المادة إلا حبات رز تلتقطها بالدبابيس، وقصة ذلك الصياد الذي استعار صابورة لشبكته من جار له فأهداه سمكة شكرا له، فإذا في بطنها جوهرة، وقصة القنديل الذي يستجيب لرغبات الداعين، وقصة بساط الريح»(44).

فليس من شك في أن جل هذه الحكايات من حكايات كتاب «ألف ليلة وليلة».

إن تركي الحمد في هذه الرواية استطاع أن يزاوج بين العجائبي والواقعي في آن واحد؛ وذلك من خلال تتبع سيرة «سميح الذاهل» المليئة بالخوارق والألغاز والأفعال العجائبية، وتتبع الخط التاريخي العربي الذي يتراءى في حروب الملك عبدالعزيز، وفي الحركات التحررية العربية في بلاد الشام ومصر، فضلا عن الإشارات الكثيرة إلى حروب الخليج المعاصرة وإلى عدد من الأحداث والشخصيات التاريخية في العصر

الحديث، كالإشارة إلى وفاة الملك عبدالعزيز(45)، وإلى نوري السعيد(46)، وإلى قيام دولة إسرائيل(47)، وإلى تصدي عبدالناصر للعدوان الثلاثي على مصر(48)، وإلى مظاهرات الرياض(49) في أعقاب نكسة 1967، وإلى زيارة السادات للقدس(50)، وما إلى ذلك من وقائع وشخصيات تاريخية.

وفضلا عن الجوانب التاريخية التي تمثل الشق الواقعي في «شرق الوادي»، فإن تركي الحمد كان حريصا في هذه الرواية على رصد مظاهر التغير الاجتماعي والعمراني والاقتصادي في المملكة العربية السعودية، كأن يصف ملامح التغير في مدينة «الرياض» من خلال عيون «جابر السدرة»:

«بدأ جابر يجد نفسه غريبا في الرياض التي لا تنتمي إلى الرياض. لم تكن رياض عبدالعزيز، ولا سعود ولا فيصل.. بل لم تكن رياض نجد التي عرفها. إنها رياض أقرب ما تكون إلى نيويورك إيثل، أو أوستن غريس، ولكنها ليس الرياض التي يعرف، والتي لجأ إليها هربا من غربة الظهران ورأس تنورة. حتى منازل الجيران في الحلة أخذت في الزوال، فبعضها أصبح مهجورا بعد أن غادرها أصحابها إلى أماكن أخرى، وبعضها بدأت البلدية بهدمه من أجل أعمال التوسعة، ولم يعد في الحلة من أهل الحلة إلا القليل، بل الكثير من بيوت الحلة المهجورة أخذت تكتظ بالأجانب من كل جنس وكل لون، من ذوي البشرة الصفراء والسمراء وحتى الحمراء، وأصبح هو الغريب في حلة قصمان التي لم يعد فيها أحد من القصمان»(51).

وإذا كان عبدالرحمن منيف قد سبق تركي الحمد في التأريخ لأنماط التغير الاجتماعي والاقتصادي والعمراني بمنطقة الخليج العربي في روايته الملحمية «مدن الملح»(52)، فإن تركي الحمد ينفرد بهذه القدرة على المزاوجة بين الخطاب التأريخي الواقعي والخطاب العجائبي السحري، وذلك في سياق معالجة قضايا وطروحات فكرية عميقة، من مثل وحدة الأديان، وظاهرة النبوة، والعلاقة بين الشرق والغرب.

وفي تقديرنا فإن قيمة هذه الرواية تكمن في هذه المزاوجة التي تجعلنا نشبهها بشجرة ذات أصول وعروق ضاربة في أعماق المياه العجائبية وأغصان ضاربة في شواهق الشمس الواقعية الساطعة.

وختاما، فإن تركي الحمد في رواية «شرق الوادي» استطاع أن يقدم رؤية عجائبية ناضجة من حيث الشكل والمضمون؛ فمن حيث الشكل استطاع أن يدرك طبيعة الأساليب العجائبية وأسرارها ويتمثلها في تميز وأصالة، ومن حيث المضمون استطاع أن يعالج قضايا فكرية عميقة، كقضية وحدة الأديان، وقضية النبوة، وقضية العلاقة بين الشرق والغرب.

وإذا كانت الرؤى الفكرية لتركي الحمد تتسم بشيء من الشطط، فإنها تظل رؤى منسجمة مع طبيعة هذا العمل الروائي العنيد الذي يرتاد آفاقا عجائبية وعوالم جامحة تتمرد على أحكام المنطق الوضعي المألوف، وتكسر قشرة الاعتيادي في معانيه ومبانيه.

الهوامش:

(1) تركي الحمد: شرق الوادي (أسفار من أيام الانتظار)، دار الساقي، الطبعة الثانية، بيروت 2000.

(2) تركي الحمد: العدامة، دار الساقي، الطبعة الثالثة، بيروت 2000.

(3) تركي الحمد: الشميسي، دار الساقي، الطبعة الثانية، بيروت 1998.

(4) تركي الحمد: الكراديب، دار الساقي، الطبعة الثانية، بيروت 1999.

(5) يرجع إلى كتاب «أدب أمريكا اللاتينية الحديثة» لغالفر، ترجمة محمد جعفر داود، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ط 2، بغداد 1986.

(6) تركي الحمد: شرق الوادي، ص 8.

(*) نجد ما يؤنسنا في الرواية إلى فكرة وحدة الأديان في ذلك الحوار الذي يدور بين «جابر السدرة» و«غريس رزق الله» زوجته الأمريكية اللبنانية الأصل، عندما يولد الصبي الأسطورة «سميح الثاني»، وهو الحوار الذي نقتطف منه الفقرات الآتية في هذه العجالة:

«ـ أحيانا أحس أني درزية، أو حتى بوذية أو هندوسية أكثر من كوني مارونية.. بل أحيانا أحس أني هؤلاء كلهم وأكثر..

ثم تنظر إلى جابر وهي تقول:

ـ ما الفرق يا جابر؟..

وبهت جابر من سؤالها وهو الغارق في هواجسه:

ـ ماذا؟.. لا أدري عما تتحدثين..

ـ أقصد ما الفرق بين الأديان.. وأيها هو الصحيح..

ـ الإسلام بلا ريب.. أليس هو آخر الأديان، ومحمد خاتم الأنبياء والمرسلين؟

ـ أنت تقول الإسلام، وأنا أقول المسيحية، وجارتنا إستر تقول اليهودية.. نقول ذلك لأننا ولدنا ونشأنا على ذلك، ولكن أينا صاحب الدين الصحيح؟

وأخذ جابر ينظر إليها ببرود من دون أن يعني كلامها له شيئا. ولم تكن غريس تنتظر إجابة، فقد كانت كمن يحدث نفسه وهي تقول:

ـ أعتقد أن الأديان كلها صحيحة يا جابر، إذا كان المؤمن صادقا إيمانه...»

(الرواية، ص 233 ـ 234)

(7) تركي الحمد: شرق الوادي، ص 28.

(8) تزفيتن تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بو علام، دار شرقيات للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة 1994، ص 43 ـ 44.

(9) المرجع ذاته، ص 44.

(10) يرجع إلى ص 73 من الرواية، على سبيل المثال، حيث صدّر الكاتب «سفر الأولين» بآيات قرآنية من سورة الأعراف (الآيات 11 ـ 25).

(11) يرجع إلى ص 31 من الرواية، على سبيل المثال، حيث صدّر الكاتب «سفر

الآفلين» بفقرات من «سفر التكوين» (الفصل الثالث، الفقرات 7-19).
(12) يرجع إلى ص 201 من الرواية، على سبيل المثال، حيث صدّر الكاتب «سفر اللاهين» بأمشاج من قصة آدم عليه السلام.
(13) يرجع إلى ص 259 من الرواية، على سبيل المثال، حيث صدّر الكاتب «سفر الحنين» بأسطورة سومرية تصور انسجام جميع المخلوقات في «سومر أرض الجنوب».
(14) يرجع إلى ص 259-260 من الرواية، حيث أردف الكاتب الأسطورة السومرية بفقرات من كتاب «بدائع الزهور» لابن إياس، تتفق في مضمونها مع تلك الأسطورة.
(15) يرجع إلى ص 293 من الرواية، حيث صدّر «الخواتيم» بقول لـ«عكرمة» عن نعمة النور التي منحها الله الإنسان.
(16) يرجع إلى ص 293 من الرواية.
(17) «شرق الوادي»، ص 17.
(18) المصدر نفسه، ص 17.
(19) يرجع إلى كتاب «جيرار جينيت **Gérard Genette**» «عتبات **Seuils**»، منشورات «سوي **Seuil**»، باريس 1987.
(20) يرجع إلى «شرق الوادي»، ص 94.
(21) «شرق الوادي»، ص 94.
(22) «شرق الوادي»، ص 197.
(23) «شرق الوادي»، ص 198.
(24) «شرق الوادي»، ص 200.
(25) «شرق الوادي»، ص 166.
(26) «شرق الوادي»، ص 185-186.
(27) «شرق الوادي»، ص 186.
(28) الصفحة نفسها.
(29) الصفحة نفسها.
(30) «شرق الوادي»، ص 202.
(31) «شرق الوادي»، ص 203.
(32) «شرق الوادي»، ص 233.
(33) الصفحة نفسها.
(34) يرجع إلى الرواية، ص 241.
(35) «شرق الوادي»، ص 236.
(36) يرجع إلى الرواية، ص 237.
(37) «شرق الوادي»، ص 237.
(38) «شرق الوادي»، ص 238.
(39) الصفحة نفسها.

(40) الصفحة نفسها.
(41) «شرق الوادي»، ص 240.
(42) غابرييل غارسيا ماركيز: مائة عام من العزلة، ترجمة سامي الجندي وإنعام الجندي، دار الكلمة للنشر، الطبعة السادسة، بيروت 1987.
(43) المصدر نفسه، ص 131.
(*) يمكن أن نذكر من هؤلاء الكتاب كلا من «نجيب محفوظ» في روايته «ليالي ألف ليلة» (دار مصر للطباعة، القاهرة 1979)، ورشيد بوجدرة في روايته «ألف عام من الحنين» (ترجمة مرزاق بقطاش، دار ابن رشد، بيروت، د.ت.)، وفاضل العزاوي في روايته «آخر الملائكة» (مؤسسة رياض الريس للكتب والنشر، الطبعة الأولى، لندن 1992)، وإبراهيم الكوني في روايته «السحرة» (الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، الطبعة الأولى، ليبيا 1996)، ورجاء عالم في روايتها «طريق الحرير» (المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء، بيروت - المغرب، الطبعة الأولى 1995)، والطاهر وطار في روايته «الحوات والقصر» (دار البعث للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، قسنطينة 1980).
(44) غابرييل غارسيا ماركيز: مائة عام من العزلة، ص 164.
(45) يرجع إلى الرواية، ص 268.
(46) يرجع إلى الرواية، ص 275.
(47) يرجع إلى الرواية، ص 184.
(48) يرجع إلى الرواية، ص 275.
(49) يرجع إلى الرواية، ص 285.
(50) يرجع إلى الرواية، ص 285.
(51) «شرق الوادي»، ص 282.
(52) عبدالرحمن منيف: مدن الملح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الرابعة، بيروت 1992.

مي جليلي في روايتها الأولى

هل السيرة الفلسطينية كالحب: «قبضة غبار»؟

نبيل سليمان

قد لا يكون كافيا لاعتبار السيري في الرواية، أن تكون كاتبتها ـ مثلا ـ فلسطينية، ولها مجموعة قصصية، وأن تكون راوية الرواية أيضا، وهذا ما نقع عليه في موقع متأخر من «قبضة غبار»(١): الرواية الأولى للكاتبة الفلسطينية المقيمة في سورية:

مي جليلي، حين تشير سحر في الرواية إلى أوراق ميادة، وتحثها على أن تنسى فجيعتها بمصطفى قائلة: «وها أنت اقتربت على (من) التخرج، ولك مجموعة قصصية تكتب عنها الصحف، وبيدك هذه الرواية». ولكن إذا ما انضاف إلى ذلك يقين القراءة من تقاطع الرواية مع مفاصل حاسمة في حياة الكاتبة، فإن اعتبار السيري يزداد قوة. وبطبيعة الحال يسيّد السيري الذاكرة في الرواية، ليبقى للفن أن يلعب، كي تكون الكتابة رواية، لا سيرة، وسواء قلنا من بعد: رواية سيرية أم سيرة روائية. فكيف جرى الأمر كله في رواية «قبضة غبار»؟

يقوم بناء هذه الرواية على حركتين تتوزعانها مناصفة تقريبا، فتتولى الحركة الثانية استئناف الروي في الحاضر الروائي الذي يترامى قرابة العقدين الأخيرين من القرن العشرين، أما الحركة الأولى فتتولى سرد ما سبق، منذ طفولة الرواية ميادة حتى فصم زواجها الأول من فواز، مع قفزة إلى النهاية.

بهذه القفزة تبتدئ الرواية. وبالكاد تترك الحركة الأولى لتاليتها نثارا من النشأة (ذكريات الصبا مع لمياء). ولئن كان اللعب، أي النظام المستَسرّ في الفن، قد جعل الزمن في النصف الثاني من الرواية مستقيما ومتصاعدا فهو قد جعل الزمن في النصف الأول متكسرا، عبر الارتجاعات والتقديم والتأخير والتداخل، مما صاغت فيه التداعياتُ الذكريات.

هكذا تبدأ «قبضة غبار» من مشروع الزواج الجديد بين ميادة ورياض الصحفي العتيق المطلّق، حيث يجمعهما مقهى (الريش) الدمشقي على مشهد من مصطفى عبدالرحمن: حبيب ميادة الدائم، وزوجها الثاني السابق، وفاجعتها.

إنها مصادفة المقهى التي تشرّع للسرد أن يشبك لحظات وشواغل ميادة ويطلقها، فتعجل بالخروج من المقهى مع رياض، من لحظة مشروع الزواج الجديد، أي: نهاية الرواية، إلى استعادة لحظة العودة إلى دمشق، قادمة من البلد الخليجي الذي عاشت فيه زواجها الأول من فواز. وفي بيت القبو الذي كان لمصطفى - ولم تزل ميادة تحتفظ بمفتاحه - تقضي ليلتها الأولى، وتتدفق الاستعادة كتداعيات رهيفة التنظيم: من لقاء ميادة الأول بهذا المقاتل الفلسطيني مصطفى عبد الرحمن، العائد من معارك أيلول في الأردن عام 1970، إلى نجاته من حادث سيارة وحياته في الجنوب اللبناني الملتهب، إلى تسقّط ميادة لأخبار الحبيب من مكتب المنظمة - التي لا تسمى - في دمشق، إلى مصرع أحمد المنحوس ورسالة مصطفى التي تدعو الحبيبة إليه، حيث يبدأ ترددها من يوم (أحد) إلى يوم (أحد) على بيروت وعلى معقله، فيما منع هو من دخول دمشق لأسباب سياسية، حبذا لو ألمحت إليها الرواية وإن بجملة، أو لو بررت إغفالها وإن بجملة، كما هو الأمر بالنسبة للبلد الخليجي، فحتى التقية السيرية أو سواها لا تبرر إغفال الاسم.

تصل الاستعادة هنا إلى قرار مصطفى بالانفكاك من ميادة بعد سبع سنوات، مبررا بالخطابية الثورية المعهودة: «لا أستطيع أن أنجب أطفالا وأعيش الحب والحياة، أتقلب فوق ألواح التنك ودوي الحرب خلفي».

بين لحظة استعادة وأخرى تعود الرواية إلى لحظة القبو، عبر سطور، وبما يوقّع للرواية، منظما اللعب بالزمن، وبما يعزز الإيقاع المنظم الأكبر الذي تبدى باستخدام ضمير المخاطب. فعلى الرغم من بروز ضمير المتكلم كلما تعلق الأمر بما ترويه ميادة من حياتها، فإن الرواية كلها تبدو كمخاطبة من ميادة لمصطفى، سواء في سرد الحدث أو الوصف أو التفجع أو التوله أو النقد أو السخرية.

تسرد ميادة أولا زواجها التقليدي

من فواز. ويقوم هنا إيقاع فرعي ملتاع، هو كلمتها لمصطفى (نسيتك). ثم يلي تناوب اللحظات: ذكريات الطفولة تناوب ملاحقة فواز لآثار مصطفى في ميادة وكرهه لكتبها ولها - ذكريات حرب حزيران والرحيل من حمص إلى دمشق تناوب قرار الانفصال عن فواز، متوجا بما يلخص تجربة ميادة معه: «نسيتك يا فواز بعد ثلاث دقائق» و«تركت لك يا فواز كل الدول التي تنضح بنفطها، لم أشرب منه قطرة، سواده فقط سوّد قلبي ولطخ ذاكرتي». وفي نهاية الحركة الأولى من الرواية، تأتي ذكريات المراهقة والقبلة الأولى مع أبي شادي الذي لا يرى في ميادة العائدة إلا ورقة فيزا آتية من بلاد المال والعزة.

على إيقاع فرعي جديد هو عبارة ميادة لمصطفى (هذا بيتك) تبدأ الحركة الثانية من الرواية، حيث تتسقط ميادة في المكتب أخبار مصطفى الذي صار يحضر إلى دمشق. ويقودها إبراهيم إليه، ليفرض الحبُ الزواج، ويرحل العروسان إلى لبنان عشية حرب 1982. ومن هذه الحرب إلى رحيل مصطفى مع المقاتلين الفلسطينيين، إلى مجازر صبرا وشاتيلا، إلى عودة ميادة إلى دمشق، تتوالى لحظات الحاضر الروائي، وتمضي بميادة إلى مصطفى في معسكر المقاتلين الفلسطينيين في السودان، حيث يبلغ به اليأس والعطب مداه، ويؤثر الصحفية الإنكليزية إيفا - التي ستتكشف عن جاسوسة لإسرائيل - على ميادة التي تؤوب محملة بالخيبة، لكن حبها لمصطفى لا ينطفىء، لذلك تلبي دعوته إلى تونس، وهو يتأهب للعودة إلى غزة بعدما قامت قيامة أوسلو، فترفض ميادة مرافقته، وتنتهي الرواية هنا، لتدع القراءة تنادي النهاية الأخرى التي ابتدأت بها الرواية في مقهى (الريش) وبمشروع الزواج الثالث من رياض.

في هذا اللعب - النظام يتألق بناء الشخصيات الروائية، فحتى العابر أو الثانوي منها لا يُنسى في الغالب، مثل نادي مقهى الريش ورياض والسائق على وذوي ميادة: الأم والأب والجدة والخالة انتصار وابنها منذر، ومثل الزوج الأول فواز، وسحر وإيفا وأبو شادي وأبو جرجس وأم جرجس وسميرة وأبو هاني... إذ تتوفر غالبا للشخصية عبارات محدودة، ترسم هيئة أو فعلا، صفة أو دوراً، يتعلق بما للشخصين الرئيسيين من ذلك، وبما للحدث المركزي أو للرسالة الروائية منه.

أما الشخصيتان الرئيسيتان، فهما ميادة ومصطفى. وعلى الرغم من أن ميادة هي راوية الرواية بضمير المتكلم، فالرواية لا تتمركز عليها بقدر ما تتمركز على الآخر: مصطفى. وإذا كان هذا التمركز للاثنين يفي بحق السيرية، ما دامت الرواية هي قصة حياة ميادة، وما دام لميادة ظل من الكاتبة، فما حظيت به شخصية مصطفى، جعل الروائي يتحكم بالسيري، سواء في الحب أو الزواج والتوحد، أم بالاختلاف والتناقض والخيبة. هكذا بدا مصطفى في صور وتقلبات شتى، فهو الرجل الذي يطير، والذي لا يموت، والجني المجنح، كما يعبر أحمد إثر حادث السيارة.

ومصطفى كما ترسمه ميادة عندما يفرض الانفكاك أول مرة: مقاتل جامد يشبه المسدس الذي يلاصق جبينه، لا يفعل شيئا سوى انتظارها مسترخيا في موقعه، كل أحد. أما عندما يفرض الانفكاك الثاني فهو المقاتل «الذي لا يتطرف، ويضع دائما الوسط في بطن القضية، ويشرع مجالس اليمين واليسار». وفي النهاية عندما يختار طريق غزة، ترسمه ميادة كالآخرين، يتبضع الأمن والسلام، وهو البياع سيىء الطالع الذي قذف - أول ما قذف - بالحب للعرض على من يشتري.

لا تكتمل صورة مصطفى إلا بصورة ميادة التي تبدو متفردة في شقاوة الطفولة، كما تبدو متفردة في العشق. وإذا كانت السخرية ملمحا بارزا في تصوير الشخصيات الأخرى، كما في تصوير ميادة الطفلة والمراهقة، فهذه السخرية تغدو نزيفا لميادة إذ تغدو هجاء لمصطفى.

هو ذا مثلا - من الشخصيات الثانوية - أبو جرجس الذي تلجأ إليه أسرة ميادة في حرب 1967: «المتحضر والشيوعي العتيد يلبس خاتما ذهبيا حفر عليه رأس لينين بدقة». وأبو جرجس أيضا هو: قروي متحضر وشيوعي أحمر قان، يضع رأس لينين في إصبعه خاتما تضامنا مع الفقراء المنهزمين والفلاحين الذين يحرثون السماء بعد أن وقعت الطامة». وتلك هي - مثلا - المنظمات الفلسطينية ومكاتبها في دمشق، بعد واقعة أو سلو، من القيادي (أبو هاني) إلى مسؤولة المرأة (سميرة). فالمكاتب صارت عنابر لمرضى البرص، والناس اعتزلتها، والقضية ذهبت إلى شؤونها.. وفي كل ذلك، كما فيما يخص الشخصيتين الرئيسيتين، تتصل السخرية بالرسالة الروائية، كلما غدت نزيفا روحيا فرديا ووطنيا، وكلما غدا الهجاء ينزف حبا.

وهذا ما تنهض به ميادة في اللحظات الروائية الحاسمة والمدماة، فترسم في بداية الرواية تلك المرأة اللاهثة سنوات خلف من ألقاها بعيدا، تلك العاشقة التي كانت هزيمتها على يد من أعطته كل شيء. وفي عيني رياض تبدو ميادة تلك المثقفة العميقة التفكير، والشخصية القوية والعنيفة. وعندما تنتهي من فواز ترسم نفسها عائدة بجناح مهترئ. ومن قبل، عندما يفرض مصطفى الانفكاك الأول، ترسم نفسها تائهة على هامش سيرته، تطقطق وهي تتكسر، كحفنة قش تحترق تحت عبء الوطن. أما عندما تتزوج من فواز، فهي تخاطب مصطفى: «تحررت من أحدك وحربك، وأجوبتك الثقيلة المبرمة»، لكأنها تنتقم مما كان: «قللت من شأني واستأثرت بالمجد أيها المقاتل»، وبعد الطلاق من فواز، وإذ تصل ما قطعه مصطفى ليأتي زواجهما، تخاطبه: «أنت يا مصطفى لا تعرف ماذا تريد. وأنا أبحث عما تبقى منك لأعيده، أسترده، أحارب لأجله منحة لعينيك». أما في المعسكر السوداني للمقاتلين الفلسطينيين، وإذ يتخلى مصطفى عنها، فهي تخاطبه: «أنا لست الآن طرفاً، أنا هنا مسيرة عذابات وهزيمة حملتها على عاتقي، وأتيتك أمسك يدك نحو السماء لنبدأ من جديد».

بهذا كله تبدو (قبضة غبار) رواية حب، ولكن على إيقاع الحرب، من

أصداء حرب 1948 كما ترددها الجدة، إلى أصداء حربي 1967 وأيلول 1970، كما ترددها ميادة، إلى ما ترويه من الحرب الأهلية اللبنانية وحرب 1982. وإذا كانت الحروب الأولى «حكاية من ذاك الزمن» وذكريات لا تمحى، كما تصف ميادة حرب 1967، فالحرب الأهلية اللبنانية هي الحاضر الروائي كما تكررت صورته في روايات هذه الحرب، من صورة لبنان الماضي الزاهي إلى رحى الجنون.

ويتراكب مع ذلك العدوان الإسرائيلي الذي بلغ ذروته في حرب 1982، كما تبلغ هذه الحرب والحرب الأهلية اللبنانية، ذروتهما، في مجازر صبرا وشاتيلا.

تشكل الحرب ميادة ومصطفى، كما يشكلهما الحب، ولكن كل بتلوين، لكأن الهزيمة الشخصية تعبير من وعن الهزيمة الوطنية. بل لكأن بلوغ الحب الطريق المسدود، تعبير من وعن ما آلت إليه الحرب من سلام أوسلو. فمن جهة، وفي اللقاء الجنسي الأول للعروسين ميادة وفواز، (ترتكب) هي اسم مصطفى، وتنادى به فواز، وتخاطب ذلك الماثل دوما فيها: «أبعد يدك يا مصطفى، كأنك تجز قطعا من لحم وجهي»، وفي المعسكر السوداني، حين يقبل مصطفى على مضاجعتها، تطلق الغربة السؤال والرجاء: «من أنت يا مصطفى؟ ابتعد أرجوك لا تعدم في ما بقي منك». ومن جهة أخرى نقرأ لميادة التي لحقت بمصطفى إلى الجنوب اللبناني: «هي الحرب التي عصفت بي إلى آخر الدنيا، أبحث عن مأمن مع رجل لا أعرفه، وأمان كاذب لم أصله». وفي غمرة ذلك نقع على نهزات شتى للرسالة الروائية، منها مخاطبة ميادة لأمها: «متى تشبع الأوطان من اللحم والدم؟ أنت تعرفين يا أمي أكثر مني وطنك. أنا لم أره. هل سيأتي يوم وترتوي هذه الأرض؟».

إنه سؤال الوطن والمستقبل بين جيلين فلسطينيين فأكثر. وهو السؤال الذي سترسم له الرواية جوابا في محاولة لميادة ومصطفى، حيث نقرأ عن الإسرائيليين: «سيعودون من حيث أتوا، ويعتذرون عن سنوات ضيعوا فيها الوقت والتاريخ، وهم يقتلون ويقتلون». وفي سانحة أخرى، حين يركل المقاتل طارق صدر الأسير الإسرائيلي، نجد مصطفى يرجع صدى ما من مسرحية سعد الله ونوس (الاغتصاب)، وذلك بمخاطبته لطارق بصدد الأسير: «هو ونحن حُشرنا بهذه المعركة وتلك المغارة».

بخروج المقاتلين الفلسطينيين من بيروت عام 1982، ينتحر ببغاء خالة ميادة (انتصار) التي انتكس اسمها: عبأت محازنها في رأس ببغائها الذي هبلته الحرب، وأفقدته النطق، واتكأ يحبس اسم الخالة في حنجرته الكبيرة، ثم طق، مات، انتحر». وبعد السنين التي أسفرت فيها الهزيمة عن أوسلو، تتركز الرسالة في نهاية الرواية على هذا المآل. فمصطفى اختار العودة إلى غزة، وميادة ترفض هذا السبيل، وتهجو كل من اختاره، وليس مصطفى وحده، كما تهجو الراهن العربي - محطة الجزيرة التي تصفها بالوهابية - فالدولة الفلسطينية الموعودة - كما تراها ميادة - ألعوبة

الحاوي والبيادق، ومصطفى مدان لأنه يتساءل: «لماذا لا أقول لهم: إسرائيل دولة ولنا دولة، وقد أصبحوا يسمحون لنا؟».

ها هنا تبدو الفكرية ضاغطة على الرواية. فالفكرة تحيا بالعلاقة الحوارية مع سواها، لا بالخطابية ولا بالشعارية ولا بالانفراد. والفيصل الروائي هنا هو القدرة على تصوير أفكار الغير. أما فكرة المؤلف فلا ينبغي أن تكون سوى تكوين بين تكوينات. وها هنا يستذكر المرء ما كتبه دوستويفسكي إلى مايكوف حول روايته (الشياطين): «لقد أغرتني الفكرة وأحببتها بهوس، ولكن هل أتمكن منها دون أن أفسد الرواية؟».

على العكس من ميادة، نرى سراب في رواية (البدد) لنعمة خالد، تتسلل إلى غزة بعد أوسلو، لتقاوم التيار الذي صنعه، كما تقاوم المحتل. وفي هذين الخيارين مما رسمت الرواية الفلسطينية في الداخل وفي الشتات - فضلا عن خيار مصطفى - يقوم السؤال الإشكالي الفلسطيني العربي، سؤال الحاضر والمستقبل. وهو السؤال الذي يبسّطه فينخره من أسميته بالكاتب العرفي، أي الابن النجيب لزمن الأحكام العرفية وثقافة قانون الطوارئ كما عبرت فريدة النقاش منذ سنوات. فالكاتب العرفي، إذ يخوض في السلام وأوسلو والتطبيع والقومية والوطنية، من بين مفردات ذلك السؤال، تراه مسعورا بلغته القديمة التكفيرية والتخوينية والمزاودة والتشكيكية والمعصومة، فيسيء أول ما يسيء إلى من هو ببغاء له أو بوق. وبالمقابل، فالكاتب العرفي، بانتهازيته وديماغوجيته، يحل على كل ما هو نقدي، فينخر بذلك صلب السؤال الإشكالي الفلسطيني العربي، سؤال الحاضر والمستقبل، بما هو سؤال نقدي أولا وآخرا. ولقد عبرت رواية «قبضة غبار» عن هذه النقدية بامتياز. وإن يكن ضغط الفكرية قد نتأ في نهايتها - كما عبرت رواية (البدد) وسواهما الكثير مما تكتبه الرواية الفلسطينية في الداخل وفي الشتات، ومما تكتبه الرواية العربية بعامه. ولقد حققت مي جليلي لروايتها الخصوصية في هذا المشهد الروائي، سواء بما رأينا من البناء والزمن والشخصية والإيقاع والسخرية، أم بما جاء في الرواية أيضا من اللعب بالتفاصيل وبالوصف وبالضمائر وبالحوارات التي أثقلت عليها أحيانا الشاعرية والفخامة (بين ميادة ومصطفى)، بينما فجرت حيويتها العامية الفلسطينية على ندرتها. ولا ينبغي أن نغفل هنا اللمسة الأنثوية التي لم تخصص فقط تعبيرات ميادة عن عشقها وكرهها ورغباتها وعنائها، بل خصصت أيضا الكثير مما قامت الرواية به، وهذا ما يجعل المرء يحار في عدم معالجة الأخطاء الإملائية والنحوية والطباعية الوفيرة، والتي تذكر برواية نهاد سيريس (حالة شغف) أو رواية هيفاء بيطار (امرأة من طابقين)، على بعد ما بينهما وبين رواية (قبضة غبار).

E-mail: soleman @ scs-net.org
http://www.nabilsl. cjb.net

---

(١) دار الشموس، دمشق 2001.

مظاهر أسلوبية في رواية

حسن حميد / جسر بنات يعقوب

زياد مغامس

هي الرواية الثالثة للقاص حسن حميد، بعد أعمال أدبية عدة توزعت على تسع مجموعات قصصية، وروايات ثلاث، وكتابين اثنين في الدراسات، وهي الرواية الثانية التي نالت جائزة نجيب محفوظ للرواية العربية للكاتب نفسه، والحديث في مضمون رواية نالت جائزة عربية هامة، لا يكون ذا أهمية، بقدر ما يشكل دعوة للقارئ لجني متعة القراءة، لن نتحدث فيها مباشرة، وسيظهر جزء منها بشكل طفيف يشكل دالة تدل على المضمون، كما أن إطلاق حكم قيمة على هكذا رواية، يكون ضربا من السذاجة، ونوعا من تحصيل الحاصل.

وهي رواية تثير إشكالات واسعة، لغنى مضمونها واتساع أفقه، ويمكن لقارئها أن يتلمس وشائج تربطها بالواقع والممكن والأسطورة والتاريخ، والصراع فيها متعدد المشارب، كما يبدو لاحقا.

وأي عمل روائي يكون عبارة عن تجسيد لتجربة إنسانية، تهدف إلى شيء ما، وتهدف هذه الرواية إلى تحليل الشخصية الصهيونية التي تبذل كل شيء في سبيل تحقيق مآربها، فمنذ النشأة الصهيونية حتى اليوم، وهي تحاول السيطرة على العصب - المال - وتبذل الجسد وتنحدر بكافة القيم الأخرى، في سبيل الوصول إلى ما تريد، وهذا ما سعى إليه يعقوب (ا) فأمسك المال جيدا، وتخلى عن كافة القيم والمواقف المتعارف عليها إنسانيا وعربيا ليحقق مشيئته في التملك.

كما أن العمل الروائي تجربة خاصة، نرى أن فهمها بعمق يحتاج إلى تحليلها إلى عناصرها التي تشكلت منها وهي في الرحم، وإبان مخاض الولادة، التي يتم خلالها التوليف بين الجزئيات التي تمنح

النص ـ أيا كان ـ تأثيرا جماليا، يحاول المبدع من خلاله الدخول إلى وجدان المتابع والتأثير على عاطفته، وبقدر عمق هذا التأثير، يكون نجاح العمل.

ولصعوبة تحليل الرواية إلى عناصرها الأولية المكونة منها، آثرنا أن نسير في مسرب ضيق، نتحدث من خلاله عن جزئيات الأسلوب، وفي وعينا أن القليل يغني عن الكثير، ويدل عليه، ونرى أن ما سنتطرق إليه يشكل دالة مميزة، لأننا سنرى من خلاله كيفية خلق المعنى، لا المعنى ذاته.

تتواصل الرواية شكلا من خيوط متناهية في الدقة، مقدمة وفق نظام روائي لغوي، يستمد معناه من علائقه بغيره، وفيه معان مهدوفة، مطروحة بأسلوب يساير المعيار السائد أحيانا، ويتجاوزه أحيانا أخرى *(2) بميله نحو الشاعرية ولفهم ذلك بدقة سنتحدث في جانب من جوانب أسلوب الرواية المذكورة، ونرى مدى انعكاسه على الشكل الروائي.

تتألف الرواية من مقدمة طويلة تشكل جزءا من العمل الروائي، وتحوي العناوين التالية:ـ

الدير والرهبان ـ حنا المحرم المر، الراهبات، ماريا ـ صفية، مرجانة، ومن ثلاثة عشر فصلا سماها الروائي كتبا، كنوع من أنواع تجديد الشكل، وتجديد الشكل هدف الكتاب دائما، والرواية جاءت على شكل كتب، يقسم كل كتاب منها إلى أجزاء صغيرة، فأصغر، إلى أن تتناهى في الصغر وجاءت الكتب حاملة العناوين التالية: الأضحية 1 ـ الأضحية 2. الغانية الغريب ـ الحمام ـ الجذور ـ المناحة ـ الموافقة ـ يوم الرضا ـ الوقيدة ـ الحكيم يعقوب ـ موت يعقوب ـ الأجنة ـ وكل من الكتب والمقدمة جاء موزعا بالطريقة التالية تقريبا:

اعتراف أولى ـ اعتراف آخر، اعتراف أخير. تذييل أول، تذييل ثان تذييل ثالث، فهامش أول، فثان، فثالث، فتفصيل صغير، فصغير جدا فتعليق، فتعليق صغير جدا فتذييل ختامي، وهكذا تتناثر خيوط الرواية في عناوين كبيرة، وأخرى صغيرة، وأخرى مردفة، وأخرى تردف الأولى، فتفصيل صغير، فأصغر، فصغير جدا ثم تعود الخيوط الشعرية لتلتقي مع نفسها، الأصغر فالأكبر فالأكبر لتكون نصا ناطقا بما فيه، مشبعا بالحياة السارية بين سطوره، تماما كما هي الدورة الدموية التي تنشعب، وتنشعب، ثم تعود لتلتقي في القلب، مركز الدفق والحياة.

حدثتنا المقدمة عن الدير: الدير الذي تقطنه راهبات ثلاث، تتخفين بزي الرجال، وتنظرن إلى حنا بشبق، ثم تسرد قصة كل واحدة منهن بتفصيل جميل مركز، وردت فيه التفاصيل المشبعة، ثم وصف الدير بإفاضة مناسبة لا ترهل فيها ولا فضفضة، لتكون المقدمة جزءا هاما من الرواية، ولكي نوضح ما نهدف إليه بدقة، نقدم بعض المقبوسات من صفحات مختلفة من الرواية، ونتحدث من خلالها عن بعض المفردات:

ـ لا صرخة، ولا ضربات، ولا طلقات ص11 (1).

ـ كانت بديعة امرأة من بللور، شفيفة ناعمة، لامعة وملساء، صافية وحنون، ريقها حلو جذاب، أجفانها دهشة الدنيا وسكرتها ص 25 (2).

ـ يعملن كثيرا، يتذكرن كثيرا، يبكين كثيرا. ص 45(3).

ـ جاءتني ماريا، فتاة جميلة طويلة، رقيقة الحواشي، شاحبة الوجه مصفرة نحيلة .. ص60 (4).

ـ كانت صفية جذلى، ضحوك، (كذا) تركض، تدندن، تمهم، تنادي ص61 (5).

ـ الجسد النحيل المرتعش، النابت الشعر ، الضيق الوجه، الحنون... ص69 (6).

ـ أحسست بتلاحم الأكف والأصابع، والأذرع والخدود، والأنفاس والشعر والشفاه، كان كالحمى، وكنت في هيجان، وشعرت وإياه، بأن الدنيا وسعادتها مختزلة بهذه الوقفة في ليل مظلم، خلف حاكورة الدار، وقرب السياج، وبعيدا عن الناس والكلام، والطعام والشراب، بعيدا حتى عن الهواء، منذ الجرعة الأولى، منذ اللقاء الأول، واللهفة الأولى، والمكاشفة الأولى، انقدت لبرهومة، وصار حلمي ودنياي، صار خفقان قلبي له، وصارت نظافتي ودندناتي وتسريحات شعري، وأساوري، وأقراطي، وضحكي ووشوشاتي ولمساتي وجمالي،

ونور وجهي لا شيء بدونه، صارت كلها له، له وحده، كنت أتمنى أن لا يأتي النهار كي أستطيع رؤيته، كي أشبع منه، وكان برهومة حنونا لهوفا، ناعما مخلوقا أشبه بالسحر ص83 (7).

ـ توقفت تماما، حتى صخب النهر ولّى، والدنيا ضاقت حتى صارت سريرا ناعما دافئا لذيذا من العشب الندي الطري، لمخلوقين تعارفا قبل لحظات فقط، فأحسا بالنشوة المحلومة ، قرب الماء، ومن هفهفات أوراق الأشجار المتشابكة الكثيفة، فتوحدا في غيم الرغبة الداخلية، وغابا وقتا كان من خمرة وأطياب وريحان وشذى ص151 (8).

ـ فيوافقه يعقوب ويعتذر منه، ويصارحه بأنه، ومنذ وصوله يحس بأن الطبيعة من حوله، بكل شجرها ونباتها ومائها وهوائها... ص161 (9).

ـ وابنته الطويلة الشقراء، كانت بنتا طويلة ممتلئة، ذات شعر أشقر طويل، ووجه طويل أبيض ص163 (10).

ـ بدا سليمان عطارة لجوديت، كأنه الشبيه الكامل لأبيها، بل بدا كأنه التوءم الآخر، بوجهه الأحمر، وأنفه البارز وجبينه المتغضن ورأسه الأصلع إلا من بواقي شعر طويل متهدل فوق أذنيه المحمرتين الكبيرتين 191 (11).

ـ صاحب المقهى الذي ينادونه الغيوشي، وهو رجل ربعه، ممتلئ الجسد واسع الصدر، كبير الكفين ، منفتح الخدين، أنفه أقنى شفتاه، معلقتان بشاربين أسودين كبيرين كثان ص244 (12).

ومن يتأمل المقبوسات يمكنه أن يلحظ فيها أشياء كثيرة، يهمنا منها ملمحان اثنان هما:

1. ملمح التكرار:

تلمحه في المقبوسات الأول والثاني والسابع، بنوعيه الحرفي والكلمي، ومنه تكرار جملي يلمح في أماكن أخرى، يرد هنا وهناك، في جمل لا تتألف من أكثر من عنصرين متوازيين تماما، ولهذا الملمح دلالة سترد لاحقا، والرواية كأي عمل إبداعي، ليست أحداثا عادية وحسب، بل هي أحداث تحمل في طياتها معنى ودلالة مهدوفة ترتبط بالأسلوب، من خلال خيوط نفسية واهية، لكنها موجودة - رغم تناهيها في الدقة - وفق نظام نفسي يستمد معناه من ثقافة مبدعه، وفي المقبوس السابع نلمح شيئا من نفسية الكاتب، وثقافته وعمقه السياسي، فمن خلال التراتبية الموجودة فيه، ومن خلال الجرعة الأولى، وانتهاء بالمكاشفة، أي بدءا من الجزء، انتهاء إلى الكل، هذه الصياغة الفنية قابلتها صياغة لغوية انتقل فيها المبدع من الحرف إلى الجملة إلى السياق العام، والوجود والعدم في المخيلة قابله مثيل مادي روائي، حيث بقيت آثار الجسر والمقبرة، دليلا على رحيلهم القريب، ويدل هذا على ثقافة المبدع ووعيه للموضوع الذي يكتب فيه، وقد اقتصر فيه على أشخاص محدودين، كدلالة على الكل، ولهذا طرق باب التكرار الذي لم يطرقه عفوا، بل طرقه ليكون ميلا نحو شيء مهدوف: يفاجئ المتلقي بنكهته، فالحرف والكلمة عندما تتكرر، تكون أكثر ثباتا في الذاكرة لأن المخيلة تتلقاها جذوات صادرة من قلب محترف، يتفاعل معه، ويخبر بنهايته، أو بشيء منها، وملمح التكرار ورد في مواطن كثيرة، عرضنا لقسم طفيف منها للدلالة على ما ذهبنا إليه، وننتقل إلى الملمح الأكثر بروزا:

2. تكرار الصفات:

بداية نعتبر الخبر المفرد والمتعدد، نوعا من أنواع النعت، لأن الخبر في التعريف نوع من أنواع نعت المبتدأ، وقد يكون أكثر دلالة منه عندما يتعدد، وبه تكتمل الجملة، التي يكون فيها الخبر مسندا، والمبتدأ مسندا إليه، وتعدد الأخبار أو النعوت يؤدي إلى نوع من الشمولية تتكامل به الدائرة الواسعة، المؤطرة للشيء الواحد، وهو الشيء الملموح في المقبوسات: الثاني، والخامس والحادي عشر، وهي تتحدث عن سليمان عطارة وابنته، وبديعة والنهر، وبعضه إخبار لفعل ناقص، بتكرارها تكامل نقصه، وزيد تكامله، وبعضها الآخر كان خبرا للحرف المشبه بالفعل وما سمي كذلك، إلا لأنه يشبه الفعل في عمله إولا، ويؤكد الجملة ثانيا، وهو هنا يلتقي مع الخبر الذي يؤكد بتكراره الحدث مثلما يكمل نقصه، وينقله إلى التمام، مما يؤدي إلى لوحة

لغوية، تتكامل خيوطها بالأخبار والنعوت، كما في المقبوسين الخامس والسابع. أو هي كما قال د. عبد العالي بو طيب: «الصفة تسد الثغرات المتولدة في عملية تحويل الحوار الشفهي المتعدد العلاقات (صوتية - حركية - إيمائية) إلى حوار كتابي أحادي العلاقة - الكاتب وذاته أولا - لذلك يكون ملمحا دالا يربط بينه وبين المتلقى ثانيا ليكون تكاملا تحولت به كل العلاقات اللغوية إلى علامات كتابية في محاولة من السارد المبدع لوضع المتلقي في الصورة الحقيقية أو شبه الحقيقية للخطاب المفتوح في ذاته» * (3)

بالإضافة إلى أن الصفة تسهل عملية تصديق الحدث، وربما من أجل هذا يلجأ حسن حميد إلى استعمال الصفات، لينتفي الوسيط بين الرواية والمتتبع دون أن ننسى أثرا إيجابيا آخر لهذه الصفات في خلق التوازن التقريبي بين زمن الحكاية، وزمن الخطاب الروائي، بعيدا عن هامشيات السرد وتقنياته المتعددة، وبذلك تصبح كل الوقائع على مستوى واحد من الأهمية، لا فرق بين طريف وتليد ورئيسي وهامشي، وهذا ما يلمح في الرواية منذ بدايتها وصولا إلى رحلة الختام وبذلك تملأ الفراغين الزمني والنفسي لدى القارئ، لأنه لا يلحظ في رحلة القص أي ترهل أو إفاضة رغم طول الرواية النسبي، بقدر ما كان يجذبه الوصف ويتماهى في طلب المزيد، فجملة القص كانت حادة مؤثرة، في تشكيلها الأسمى والفعلي، وكانت قصيرة، بل قصيرة جدا، وبذلك كانت أقدر على حمل عناصر الحركة المتمثلة في النقلة الكلمية السريعة المترادفة بعناصرها المترابطة بالحروف أو بأفعالها الحركية كما في / دندن همهم نادي / التي وردت في صيغة الحاضر الذي يحمل معنى الاستمرار الوارد في السياق الجزئي كفصل من رواية، أو الاستمرار في متابعة أعمال الصهاينة حتى النهاية المحتومة، كشكل روائي كلي، ينطبق فيه الفكر على الواقعين الروائي والحقيقي، المصنوعين من العناصر اللغوية والمعرفية التي تستمد معانيها من علاقاتها بالعناصر الأخرى، والمكونة من مسند ومسند إليه، فعل وفاعل، مبتدأ وخبر، صفة وموصوف في اللغة، ومن أشخاص لهم أدوار هامة أو ثانوية في الواقع الروائي (يعقوب وبناته والفلاحون) والمتتبع لصفحات الرواية يراها تزخر بهذا اللون من الكتابة، أي وجود الأخبار المتعددة لمبتدأ واحد، يكرر الراوي حالة الإخبار عنه ليثبته ويعطيه نوعا من تكامل وأهمية، ويوضح هذا المقبوس الأخير الذي تحدث عن صاحب المقهى الذي بدأ وصفه من الكل (ربعه) وانتهى بالجزء الصغير (شارب مدلى)، وقد مرر الوصوف من خلال كلمات نقلت إلينا مشاعره تجاه الموضوع، فالقاص يتعاطف مع برهومة وعشيقته، وتظهر ذلك كلمات المقبوس السابع، (كنت أتمنى أن يأتي النهار، كي أشبع منه، وكان برهومة حنونا لهوفا ناعما مخلوقا أشبه بالسحر) يلاحظ تكامل وصف

الشخصية مع الوصوف اللغوية، وها هو سليمان عطارة مائلا على لوحة الواقع من خلال الوصف المتتام برأسه الأصلع، وجبينه المتغضن، ومثله كانت بديعة بشفافيتها وعذوبة ريقها، والصفات تسير في اتجاهات مختلفة حول الشيء المستهدف لتكوِّن تكاملا تُقسم القيمة من خلاله إلى قيم، والموقف الفني إلى مواقف، بحيث نحس أننا أمام عدد لا نهائي منها، وهذا يأتي من الدقة في التعامل مع المسند والمسند إليه، وكما قال بارث: (عندما نحاول تعريف دالة فإننا مجبرون على استعمال دالة أخرى لترجمتها) * (4) ويمكن أن تسمى الدلالة الثانية، الدلالة المفسرة، وهي ترد بأشكال أخرى يركز فيها على جزئية معينة، كما جرى عندما وصف النهر، أو تحدث عن العلاقات المحرمة من خلال جملة من الأحداث الصغيرة الأقل أهمية، الواردة في جمل قصيرة، وهي التي توصف مباشرة، كوصف المضاف والمضاف إليه ليعطي نقلة فكرية جديدة ومنه: هفهفات أوراق الأشجار الكثيفة، غيم الرغبة الداخلية، منذ الجرعة الأولى، وغيرها، فقد كانت الأشخاص أو العناصر الرئيسة توصف مباشرة، والعناصر الأقل أهمية توصف من خلال الإضاءة، ومعظم الوصوف التي وردت في الرواية كانت دلالة ثبوت لا دلالة حدوث طارئ، لأنها دارت حول جغرافيا المكان وأشخاصه، وهما لم يتغيرا من لحظة البداية إلى خيط النهاية، كما كانت مهدوفة ليصل القارئ منها إلى نتيجة غالبا، ومن يقرأ نص صفية يعرف أشياء كثيرة عن أوصافها وطقوسها ومشاكلها، وتفكيرها، فهي في الحمام عرفت أشياء كثيرة وقالت: يجب أن أضحي ، صار الرجل عندي رواية وحلما ومتعة وعالما غنيا مدهشا بعد ما كان في نظري جفافا وباعثا على الرذائل، وتعرفنا على أساليب كثيرة تستحضر الرجل ولاتقربه، واتفقنا جميعا على أن هذه معطيات فابتعدنا عنها، ص 76* (5) الوصف الشاعري اللاهب أولا أعقبه التفكير في الامتناع عن الرغبات من خلال ألفاظ أعطت للقاص مفاتيحها، بحيث أنها أحدثت تأثيرا مباشرا وتداعيا جميلا، فيه تحديث لغوي مرتبط بالفكر المستمد عناصره من الواقع، أرض فلسطين ـ جسر بنات يعقوب ـ فكر يعي أصل النشأة ويعرف منتهاها الذي أورده واضحا في ختام الرواية.

وتؤدي الوصوف دورا أساسيا في تطوير الحدث لأنها النوافذ التي يرشح منها الفكر، ويلحظ ذلك بدقة من خلال التكرارات المؤكدة التي ترد فيه كما يفهم من المقبوس التالي: (أيقونات كأنها التطريز البديع على أطراف منديل نظيف، شديد البياض والنعومة) ص12* (6) ونحن إذ نقرأ الوصوف نراها قريبة من الواقع الذي ترسمه بدقة ووضوح، وفي العرض التالي المنتزع من المقبوسات بشكل عام يمكن أن نوجز الحديث عن النعوت في التالي:

نماذج من الموصوف: المنديل ـ الأيقونة ـ الشجر ـ الرجل، النهر أو أي

موصوف آخر...

نماذج من الصفة: نظيف ـ شديد البياض ـ أشعث ـ أخضر ـ جمال لا نهائي.

الدلالة: توضيحية ـ تطابق ـ تماثل ـ تطابق استيفاء.

العملية: واقعية ـ داخلية ـ متخيلة، تنوس بين الفكر في المجردات، والواقع في المحسوسات، وهذا يناسب العمل الروائي كثيرا.

نوع الصفة: واقعية في الطبيعة.

من حيث الموضوع الموصوف: شاعرية بسيطة في اللغة، اجتماعية في الأشخاص، متماثلة في الفن.

هدف الصفة: إظهار المخزون النفسي المتمثل للموصوف تماما، وزرع التأثير في المتلقي من خلال تحويل الواقع المتخيل إلى مدرك، (ما في الذهن إلى الورق).

طريقة أداء الصفة: وردت الصفة في جمل قصيرة مؤلفة من عنصرين غالبا، استطاعت أن تحول إلى واقع حسي، بعد أن كان صدى في الذاكرة.

أما الصفة في ذاتها، فيمكن للمتمعن أن يلحظ فيها ما يلي:

صفاتها: واقعية، واضحة، جريئة دقيقة، تبدأ في نقطة وتنتهي إليها من حيث الاستيفاء، والأهم من هذا أنها ترد في مستوى القارئ، وتستثير عواطفه، كما أنها ترتبط بالمكان والأشخاص (قرية الشماصنه وسكانها) والدير وسكانه غالبا، كما أنها ترد مكررة في معظم الأحيان، بعطف أو بدون عطف، ومن خلال الإضافة أو بدونها، وبها تطابقت الحركة مع السكون، وتكامل حدث القص الكلي أو الجزئي، وهذا بعض سر جاذبية عمله بخاصة وأعماله بعامة، وفي بعض المقبوسات ما يثبت كل ما ذهبنا إليه.

وورد ذلك ضمن جمل متوازية وأطر لغوية جذابة واضحة، والوضوح هنا يعني التكامل والجمال، حيث لا تلحظ ثغرات لغوية أو فنية في النص الروائي، وهو بذلك يجذب الانتباه تماما كما هي الرواية التي استطاعت جملتها اللغوية نقل صورتها المتخيلة من الذهن إلى الواقع، عبر جزئيات اللغة التي تحمل بعض الحدث الروائي.

ونعود إلى أسلوب القاص، لمحاولة تحديد بواعث جماله، ونرى أنه آت من جمالية الوحدة الكلية التي تتمثل فيه، ومن تناهيها في الصغر، والمحافظة على ارتباطها بالحدث، فهي كتابة نمطية ترتبط بالكيان، وتصنعه في آن، تماما كالدورة الدموية التي تتكامل في الجسد، كما تتكامل الرواية على الصفحات، ذلك من خلال تقاليبه التي تتبدى في النعوت، كما في وصف أفكار وجد صفية التي يدخل بعضها في لا شعور، لأنها وردت ضمن البناء الطبيعي للجملة العربية البسيطة فعل وفاعل، صفة وموصوف، مبتدأ وخبر، وكانت أداة فعالة في توصيف الفكر، وأداة محفزة على الانفعال، وجعله يتداعى كما تتداعى الصفات، مما يضيف تأثيرا ناتجا عن جمالية اللغة المتواشجة مع الفكرة أو المضمون وللوصول إلى هذا التفاعل كانت تتوالى النعوت أو الأخبار التي

ترد في دفق متوازن قريب جدا من مستوى القارئ الذي لابد أن تتأثر عواطفه بصفة، أو تتحرك أحاسيسه بنعت يمكنه من الفهم والمتابعة لموضوع القصة ولغتها الشاعرية.

ونرى أن شكل اللغة كان يطابق شكل الرواية التي كانت عبارة عن كتب (لغة) تتوزع في الشكل على اعترافات: أول، آخر، أخير، وتذييل أول، فثان، فأخير، وهوامش، أول، ثان، وحاشية وحيدة، وهكذا كانت الصفات والأخبار الواردة في جمل اسمية أو فعلية ومكملاتها من صفة، صفتين، صفات، خبر، خبرين، حروف عطف، جمل متوازية، تناسب فصولا متوازية متماثلة، وهكذا بحيث ينطبق شكل اللغة على شكل الرواية، على شكل الفكر المبدع الذي استطاع أن يؤالف بين أجزاء عمله بدقة شديدة، ماثلتها دقة تعامله مع الحدث، فقد تحدث عن البدايات، وعن الفكر الصهيوني، وأنهاه وفق المنطق الطبيعي لتشكل وفناء الظواهر العارضة (الصهيونية) لذلك أشار في نصه إلى نهاية الصهاينة من خلل نهاية الجسر الذي لم يبق منه سوى الحجارة السوداء والمقبرة، وآثار الخطا التي مشت تلك الدروب، كأن ما حدث لم يحدث أصلا، ولعرض هذه الفكرة لابد من توالي الصفحات التي تمتلئ بالهوامش... والملاحظات المردفة بهوامش أخرى تماثلها، وقد لا يفي وصف ما فيردفه آخر في حيز ما، حيث لاتفي صفة واحدة لتحديد المعنى، مما أعطى الرواية طعما خاصا وما كان ذلك ليكون كذلك لولا المعايشة الدقيقة للتراكمات التي تألفت منها فكريا قبل أن تعطي شكلها النهائي، وكانت المفاجأة في الحدث تردفها مفاجأة في انضباط اللغة، صحة ونزاهة ودقة وشاعرية، وفي النهاية نطرح السؤال التالي، هل كان عمل القاص اللغوي والشكلاني عفويا، أم كان للفكر دور فيه ونرى أنفسنا أميل إلى أنه عمل مهدوف أخرجه اشتراك الوعي واللاوعي بدفق متوازن، حقق حضوره بدقة، فالعدم في الواقع، وفي الفن لا يولد إلا العدم، وقد بدأ الصهاينة من لا شيء، وسوف ينتهون كذلك، وبين الصفحات، والبنت تسأل والدها: كيف لاتعرف أسماء الأشجار والأمكنة والنباتات يا أبي؟ وكيف تكون لنا ونحن لا نعرفها؟! والإجابة جلية لا تحتاج إلى تأكيد، وكما بدؤوا انتهوا.. إلى لا شيء، ولم يبق منهم سوى المقبرة والحجارة.

وبدهي أن لغة القصص لا قواعد معينة لها، وهي تظل خارج التأطير دائما، كأي عمل إبداعي رصين، وكل لغة فيها ممكنة، لأنها تنمو فوق أرض بكر، وتروى من نبع الحياة الذي لاينتهي.

والكلمة في الرواية هي الوحدة الأولى، والعنصر الذي تتشكل منه الجمل القصيرة المتوازنة، حيث الفكرة باللغة بالوعي بالواقع، أو بما هو موجود في الواقع، ويدل على المستقبل، فالرواية تحمل مسؤولية قضية تبدأ بطولها من الجذور فكرة بناء الجسر، وفكرة بداية ونهاية ما يسمى الدولة الصهيونية، مما جعل

منها إضافة روائية رهيفة، لاتنحصر رهافتها في جماليتها الشكلية وحدها فقط بقدر ما تمتد لتشمل نجاحا في تجريب شكل جديد، يضم الشكل والمحتوى في وحدة متماسكة، يصعب فصل الأول عن الثاني، دون الإخلال بالعملية الإبداعية، وليس سهلا أن يكون للقاص - أي قاص - أسلوب خاص يدل عليه في كتابته بل لابد للوصول إلى ذلك من عناء طويل، وممارسة قصوى.

نعتقد أن من يقرأ أعمال القاص حسن حميد، يكتشف شيئا مما تحدثنا فيه ويراه ميزة خاصة تدل عليه، وليس صعبا أن نقول كما قال النقاد: الأسلوب هو الرجل، لأنه يشكل تفردا خاصا، وخصوصية يدل بها على ذات مبدعه، وهذا هو أسلوب حسن حميد، الذي يمكن أن نقول به عنه: هذا هو بكل دقة.

الهوامش:

جسر بنات يعقوب/ حسن حميد، اتحاد الكتاب العرب دمشق 1996 - 368 ص قطع كبير، الطبعة الأولى.

● (1) يعقوب صهيوني له دور رئيسي في الرواية التي سميت باسمه وباسم بناته.

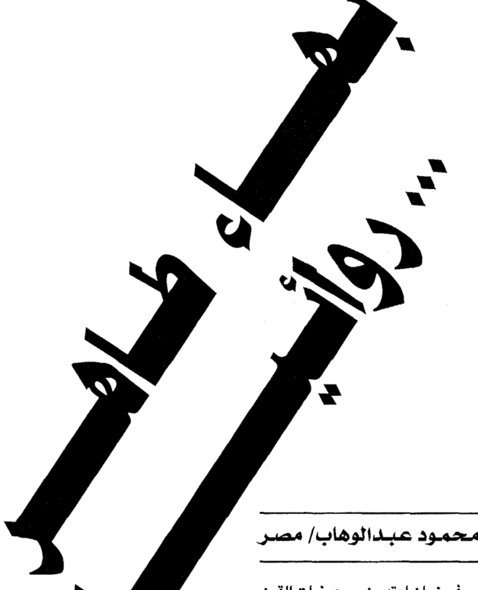
● (2) يلمح هذا افي المقبوسات التي قدمتها الدراسة.

(3,2,1 ....12) وردت أرقام صفحاتها مباشرة وهي منتزعة من الرواية.

● (3) د. بوطيب عبد العالي، الرواية المغربية ورهاناتها، شجر الخلاطة نموذجا مجلة عالم الفكر المجلد 28 العدد 4 / إبريل 2000 ص50.

● (4) نقلا عن د. نايف الياسين مقالة السينمائية والبنوية في النقد التلفزيوني مجلة البيان العدد 344 ص16 ك2. 2000.

● (5) وردت الصفحات مباشرة جسر بنات يعقوب.



محمود عبدالوهاب/ مصر

في زمان امتد من سبعينيات القرن الماضي قرأنا فيه ومازلنا نقرأ لأدباء يحتفلون بغرائز الجسد وشهواته، ويعكفون على رصد كل ما هو جزئي ويومي وفردي، ويفتعلون المعارك:

بين المرأة والرجل حينا، وبين الأجيال حينا آخر، ومع تراث الماضي البعيد والقريب في كل حين. يظنون أنهم - وحدهم - القادرون على التعبير عن دنياهم الجديدة، ويزعمون أنها دنيا بلا منظومات عقائدية أو فكرية، وبلا انتماءات وطنية أو قومية، وبلا أحلام يصبو إليها الإنسان في كل أرض وكل زمان.

في هذا الزمان يواصل بهاء طاهر إبداعاته القصصية والروائية وكأنه بذلك يعيد إلى الأديب موقعه ومكانته في حياة مجتمعه، ويلعب - شأن كل الكتاب الكبار - دوره الطبيعي في ترسيخ وتطوير القيم الاجتماعية: الأخلاقية والحضارية والوطنية

والإنسانية.. تلك القيم التي تصنع منا أمة تعيش في وطن.

يتمثل بهاء طاهر عبر أطوار عمره رحلة الإنسانية: من الخرافة إلى الاسطورة، ومن الأسطورة إلى الميتافيزيقا، ومن الانبهار بإنجازات العلم إلى معاناة البحث عن معنى للوجود، ومن تجاوز تلك الحيرة الوجودية إلى التطلع إلى نسق من القيم والعلاقات والنظم يرقى بالواقع الإنساني فيصبح أقل بؤسا وأقل ظلما وقهرا، ويرقى بالانسان فيصبح أقل غلظة وقسوة وأكثر تحضر وتسامحا ورحابة.

ولكن كيف تتحقق هذه الأمنيات؟ يجيب بهاء طاهر في كتابه: أبناء رفاعة.. تتحقق عندما تستمر مسيرة مفكري الأمة على درب تطوير المجتمع نفسيا وفكريا ووجدانيا أملا في عبور الفجوة الواسعة بين انتمائنا للتراث بكل قيمه الدينية والفكرية والأخلاقية والحضارية وانتمائنا للعصر بكل إنجازاته الفلسفية والعلمية. وهو عبور يتطلب منا شجاعة وشعورا عميقا بالمسئولية وتحركا منضبطا يتناسب مع درجة تقبل المجتمع واستعداده للاستجابة.. عبور لن يتحقق بالتوفيق حينا والتلفيق حينا آخر بين التراث والعصر. إنه يتحقق في رأى بهاء طاهر بمزيد من الخطوات على نفس الطريق الذي مشى عليه رفاعة الطهطاوي ومحمد عبده وقاسم أمين وطه حسين وأحمد أمين وأمين الخولي وشكري عياد وآخرون. وأول ملامح هذا الطريق أن تبدأ المسيرة من قراءة عميقة لعقائد الأمة ومقدساتها وثوابتها الفكرية وقيمها الراسخة، ثم استخلاص ما هو حي وجوهري في هذا التراث كي يكون الأساس وحجر الزاوية في بناء منظومة القيم التي يمكنها أن تهيىء لشعوبنا أسباب امتلاك القوة بكل تجلياتها النفسية والفكرية والاقتصادية والاجتماعية والعسكرية.

إنه العبور من فقه العبادات إلى فقه المعاملات، من النقل إلى العقل، ومن الشورى إلى الديموقراطية، ومن الخرافة والأسطورة والميتافيزيقا إلى العلم، ومن عصر الحريم إلى عصر المرأة العاملة والعالمة والمبدعة.

ولكن ما أسهل الحديث عن تطوير منظومة القيم الراسخة في عقل وقلب الأمة، وما أصعب المهمة حين نشرع في اتخاذ الخطوة الأولى.

إن أدنى اهتزاز - مهما بلغت ضآلته - يعترى الهيكل التراثي الراسخ يستنفر قوى الأمة للدفاع عن الحصن الذي تأمن فيه من الشر ومن الموت ومن المجهول، وتظن أن أي مساس به سوف يحرمها إطمئنان العقل، وسكينة القلب، وسلام التواؤم مع الكون والحياة.

ولأن بهاء طاهر يدرك كل ذلك ويتفهمه ويقدره لذا اختار الكتابة الأدبية طريقا إلى إنجاز مساهمته الخاصة في هذه المهمة القومية. نعم بالكتابة الأدبية بكل مفرداتها الجمالية وحيلها الفنية وصوتها الهامس يمكنه أن أن يقترب من قلب وعقل الأمة اقتراب المحب، اقتراب الإبن البار بأمة التي يحترمها ويجلها ويحنو عليها، ويخلع عندها كل أقنعته وكل رتبه وأوسمته، بل ويخلع عندها كل زهوه

بقدراته ومواهبه. إنه يحدثها بكلمات استمدها من حكاياتها وسيرها الشعبية وحكمتها.. كلمات يحرص أن تتدفق إلى أذنيها سهلة وبسيطة وسائغة وخالية من التعقيد والغموض والإبهام.. كلمات لها وضوح الصورة السينمائية وألوانها وإيقاعها ودراميتها.. لا يتخلى أبدا عن هذا الوضوح حتى لو اضطرته تقنيات الصياغة الفنية إلى استخدام صور الأحلام المتدافعة والمتداخلة، أو إلى الانتقال بين الأزمنة، أو إطلاق المكبوت من تداعيات اللاوعي.

والآن بعد هذه المقدمة التي أحسب أنها طالت أكثر مما قدرت أظن إنه آن الأوان كي أبدأ رحلتي في الإلمام بالخطوط العريضة لما أنجزه بهاء طاهر من روايات.

في روايته «شرق النخيل» طبعة دار الهلال 1992 ينسحب الراوي الطالب الجامعي بعيدا عن كليته وزملائه الطلبة وحبيبته ورفيق سكنه، ينسحب عن كل ما يدور في الجامعة - أوائل السبعينيات من القرن الماضي - من حوارات بين التيارات السياسية ومظاهرات.

في هذه الفترة كان قلب الأمة - بعد هزيمة 1967 - يضطرب بالألم والغضب وسورة الرغبة في الانتقام، وبينما كان الراوي غائبا في سفح اللامبالاة واللاجدوى وأوهام النشوة التي تحدثها في عقله كئوس الخمر الرخيصة.. كان الراوي يعاني محنة نفسية ظل يشعر خلالها بالدونية والهوان والخسة بعد أن تخلى عن عمه وابن عمه في صراعهما مع مغتصبي أرض الجدود، لقد استشهد كلاهما دفاعا عن هذه الأرض بينما راح هو يبحث عن حل سلمي للصراع مهما قدم لهذا الحل من تنازلات مادية أو معنوية.

كان الراوي نائما في حجرته بينما الطلبة قد اعتصموا في ميدان التحرير (أكبر الميادين التي تتوسط القاهرة) ينشدون الأناشيد الوطنية ويهتفون رفضا للهزيمة ولمنهج البحث عن تسوية لأسباب الصراع العربي الاسرائيلي في أروقة الأمم المتحدة.

كان سمير رفيقه في السكن قد طلق حياته اللاهية وراح مثل كل زملائه يتحول إلى قطرة في الغليان الذي يمور في قلب الجامعة.

ولأن علاقة الراوي بحبيبته قد أفسدها انسحابه من الحياة فقد عنّ لها الخلاص من أزمتها العاطفية بالمشاركة في الاعتصام.

كان سمير يعرف أنها لا تشاركهم الاعتصام بدوافع وطنية أو سياسية هي التي لم تكن معنية بأي من الهموم العامة، ولذا رأى أن الراوي هو وحده من يستطيع اقناعها بالعودة إلى البيت بعد أن أوغل الليل، كي لا تتعرض - دون مبرر - للصدام مع قوات الشرطة أو لاحتمال القبض عليها.

ويذهب الراوي اليها بين جموع الطلبة المعتصمين بالميدان وهناك يهاجمهم جنود الشرطة بالهراوات. ويضم الراوي حبيبته إلى صدره ويتلقى الضربات بدلا منها. وعندما يفيق من الاغماء يجد نفسه في مستشفى جريحا، وهناك تتداعى إلى عقله بين اليقظة والنوم صور من طفولته كان يقاوم فيها قهر الأب

القاسي ويرفض الاذعان لإرادته.

في شرق النيل كان بهاء طاهر ينقل القارئ المتوحد مع الراوي من دائرة الاهتمام بما هو خاص إلى دائرة الاهتمام بما هو عام، أو بعبارة أخرى من دائرة الهموم الشخصية إلى داءرة الهموم الجماعية. لكن الانتقال هنا لم يكن يحدث من خلال الوعظ الخطابي أو الهتاف الحماسي أو التحريض السياسي. إنه يحدث عبر العزف على أوتارما نسميه النخوة أو الشهامة أو الرجولة أو العزة أو الأصالة، وهي الأوتار التي انتشلت الراوي من قاع الانسحاب بعيدا عن الحياة إلى قلب دوامة الغليان الوطني والسياسي.

ولكن هل يكفي العزف على هذه الأوتار كي يتحول الفرد إلى مواطن منتم ومتفاعل وإيجابي، ومستعد لسداد كل ما يترتب على اختياراته من ضرائب يدفعها من ماله أو من وقته أو من أمنه أو من حياته؟

يقولون إن كل الروايات التي يبدعها الكاتب هي رواية واحدة، إلا أنها تتجسد في عديد من التجليات والصور وتتخذ العديد من الأقنعة. وفي ظني أن تلك المقولة مقولة صحيحة.

وأن رواية بهاء طاهر «قالت ضحى» هي تجل مغاير وقناع جديد لنفس الهموم.

في «قالت ضحى» كانت ثورة يوليو في مصر عام 1952 قد أنجزت الكثير على الأصعدة السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وكان ما ترسله من وهج التصدي للاستعمار القديم والجديد يضيء المنطقة العربية والعالم الثالث.

لكن رؤية بهاء طاهر العميقة وبصيرته الناقدة كانت في هذه الرواية تتجاوز لافتات الدعاية وتقارير الصحف الحكومية وبرامج أجهزة البث الرسمية لنرى الشروح التي تزحف في هيكل النظام الناصري والتي تنذر بتشققه وتصدعه وانهياره. كانت بصيرة بهاء طاهر الكاشفة في قالت ضحى تنذر وتحذر وتهيب بالجميع العمل لتدارك الشروخ التي كان يراها في المدافع الرشاشة فوق مبنى الاذاعة، وعين الرقيب وهو يتلصص على مقاولات الصحف وكلام الناس وخطابات الجنود، والمسافة التي كانت تتسع بين الشعارات والحقائق، وقوى الثورة المضادة وهي تختفي خلف أقنعة الثوار، لكن سنوات السبعينيات بكل ما صاحبها من عواصف الانفتاح التجاري العشوائي، وسياسة السلام مع اسرائيل داهمت مصر باختلالات عميقة في منظومة قيمها الراسخة.

في هذه الفترة علت القيمة المادية فوق كل القيم، وتفشت الفردية والأنانية، وقياس كل شيء بمنطق الربح والخسارة، وانطلقت الجماعات السلفية لتفرض على مصر - بالإرهاب - مفاهيمها الجامدة، بل وتحاول تقويض أسس المجتمع المدني بدءا من الدستور والمؤسسات النيابية والتعليمية والإعلامية وحتى رموز الفكر والثقافة وأسس الوحدة الوطنية بين المسلمين والأقباط.

وفي مواجهة هذا الهجوم على الهيكل القيمي للمجتمع يكتب بهاء طاهر «خالتي صفية والدير».

في هذه الرواية أفراد مثلنا يحبون ويكرهون، يتألمون ويحقدون، ينطقون باللغو أو الحكمة، لكنهم جميعا يحيون باعتبارهم أعضاء في جماعة صنعت عبر تاريخها الطويل هيكلا من قيم تحفظ للجماعة وحدتها وقوتها.. هيكلا يستمد رسوخه وعراقته من تعاليم الأديان وتاريخ الجدود ووصايا الحكماء ودروس الخبرة المتوارثة.

في «خالتي صفية والدير» جماعة تحيا في ظل دستور أخلاقي محترم ومهاب.. دستور يلتزم به الحاكم والمحكوم الأغنياء والفقراء، الشرفاء والمطاريد، المهمومون بأمور الدنيا والمعتزلون لها خلف أسوار الدير.

التزاما بهذا الدستور تجل الزوجة زوجها، ويحترم الابن أباه، ويهاب أهل القرية رجل الدين.

إن تأمل ما يلتزم به المطاردين (وهم الخارجون على القانون) من إكبار لرجال الدين، واحترام للأصول المرعية، ووفاء بالوعد، ونفور من الخيانة والفعل الخسيس يكفي دليلا على تغلغل تلك القيم بين أفراد الجماعة الكبيرة حتى إنها ظلت كامنة في قلب أولئك الهائمين على هامشها.

في هذا الإطار من القيم يستقر الدير في حياة أهل القرية وقد أحاطته المهابة والاحترام.. مهابة نابعة من إجلال عميق للدين لقيمه، ولعبادة الله كقيمة ولتاريخ طويل من التآخي بين المسلمين والأقباط. وهي مهابة استقرت في نفوس الجميع: فلا يعترض على إقامة حربي بالدير إلا أصوات قليلة تبرز الاجماع وتؤكده، ولا يتصور أحد أن يعتدى عليه مخلوق داخل أسواره. يعرف ذلك طالب الثأر وطالب الحماية من الثأر، ويعرفه الحكام في عاصمة الإقليم، ويعرفه العمدة والفقراء والخارجون على القانون.

في «خالتي صفية والدير» أفراد مثلنا لكنهم يتنفسون قيم الجماعة، وينفعلون بها، ويغضبون لها، ويتألمون من جرحها، ويزدهرون أو يذبلون بقدر اقترابهم أو ابتعادهم عنها.

يحمل الراوي الصبي كعك العيد إلى خالته الأرملة وهو بذلك يؤدي واجبا تفرضه علاقات القرابة وتعاليم الدين الذي يوصي بصلة الرحم، لكنه يحاذر أن ينسى وصايا أمه، فيتصرف أو ينطق بما يجرح شعورها أو يؤذيها إذ يشعرها بأنها تعاني وحدها محنة مصرع الزوج ويتم الابن بينما الجميع لاهون عنها ببهجة العيد. هنا قيمة سلوكية واجتماعية ودينية.

إن الانتماء إلى عائلة يفرض من القيم ما يجعل الخروج عليها أو إهدارها هو العار الذي يمزق روح الفرد ويحدث له من الألم ما هو أشد قسوة من أي تعذيب بدني.

كان حربي يحب خاله ويحترمه ويجله، وقد روعه غضبه عليه، وأتعسه ما أفلح الواشون في بثه تجاهه من سوء الظن والضغينة. لكن حربي لم يتصور للحظة أن يستعين عليه خاله - ومهما كانت الأسباب - بغرباء يأمرهم أمام أهل القرية فيخلعون عنه ثيابه، ويضربونه، ويمرغون وجهه في التراب. إن إهدار

الخال لعلاقته الحميمة بابن أخته وهي قيمة اجتماعية - هو دون غيره - ما أحال حربي الشاب القوي إلى جسد مشلول فاقد الإرادة.

كانت استعانة الخال وكبير العائلة بالغرباء لإذلال حربي طعنة نجلاء شقت قلبه، لكن ما أفضى به إلى الاحتضار البطئ كان حرمانه من العمل، لا كمصدر للرزق (فما كان أوسع رزقه) ولكن كقيمة يصبح الانسان بدونها «كالنخلة العويل لا تطرح بلحاولا ترمى ظلا».

في «خالتي صفية والدير» عالم من قيم سلوكية وأخلاقية ودينية واجتماعية ووطنية، تتحرك في دوائر مترابطة ومتفاعلة ومتكاملة.

من قلب هذا العالم تشع حكاية صفية ذات البهاء والكبرياء وحربي الشاب القوي الوسيم.

هفت صفية إلى حربي بكل صباها الغض وروحها الكبيرة لكن حربي - دون أن يدري - أهان هذا الحب وأذل هذه الروح حين جاء بنفسه - هو دون غيره - ليخطبها إلى خاله الشيخ.

كان أفراد الأسرة وكل أهل القرية يتوقعون أن يخطب حربي صفية، ينبع هذا التوقع من شعور جماعي دفين بالسرور والرضى، إذ تتهيأ الجماعة لمعاينة لحظة عبقرية من لحظات الوجود النادرة تنبثق فيه فرحة فردين من فرح الجماعة كلها.

هنا أيضا قيمة اجتماعية وإنسانية أهدرها حربي حين لم يرها ولم يشعر بها ولم يحدسها قلبه، ومن إهدارها نبع الشر والفساد: تحول حب صفية إلى كراهية وحقد لأن حربي قتل طفلها الذي كانت ستهبه له، والذي كان جديرا بأن يسعد والديه والقرية كلها، وزرع على أشلائه طفلا آخر ولد من رغبة فردية وكبرياء جريح وصمت جماعي يخفى شعورا ممضا بالحرج والإذعان.

لا أظن أن بهاء طاهر يعنيه كثيرا ما يحظى به أدبه من حفاوة النقاد والدارسين. ولا أظن أنه يعنيه كل ما حصل عليه من جوائز، إن كل ما يتطلع إليه أن يحظى أدبه بأوسع دائرة من القراء في مصر والعالم العربي.. قراء يقبلون على قراءة إبداعاته ويبادلونه حبا بحب، وعناية بعناية واهتماما باهتمام.. قراء لا يستمتعون بأدبه فحسب ولكنهم يعكفون على تأمله واستخلاص دلالاته كي يزدادوا إدراكا ووعيا واستنارة، وقدرة على مواجهة الأعداء الذين يتربصون بهم والأخطار التي تهددهم.

في رواية الحب في المنفى فصل ذو طابع تسجيلي يجسد مشاهد الاجتياح الاسرائيلي للبنان، وقد أضفى بهاء على هذه المشاهد ما يشخصها ويحفرها في ذاكرة القارئ.

فهل كانت «الحب في المنفى» تاريخا فنيا لحلقة من حلقات الصراع العربي الإسرائيلي.

في ظني أن البناء الدرامي للرواية لا ينبع من الصراع بين الباطل الاسرائيلي والحق العربي، أو بين التيارات العلمانية الصامدة والتيارات السلفية الزاحفة، أو بين طغيان المتسلطين وتهافت المدافعين عن العدل

وحقوق الانسان. إنه يكمن بعيدا عن كل هذه الأقطاب المتقابلة، ويتجسد في شكل من أشكال التأليف الموسيقي يحتوي على لحنين أساسيين.

يجسد اللحن الأول الراوي وإبراهيم ويوسف وألبرت ومنار وشادية وخالد، ويجسد اللحن الثاني بريجيت وأبو هاود.. مولر وبرنار وإيلين والمرضة ماريان.

ولكن كيف تعزف كل هذه الشخصيات لحنا واحدا رغم الاختلاف الواضح في طباعهم وثقافتهم ورغم تباين أدوار كل منهم؟ ذلك لأن كل شخصية تؤدي وظيفة اللحن الفرعي الذي يصنع بتضافره مع باقي الألحان الفرعية حضورا متعدد الأبعاد للحن أساسي ينتمي إليه.

والآن ما هو اللحن الذي تجسده شخصيات المجموعة العربية والأفريقية.

يكفي أن يتأمل القارئ الجاد الملامح العامة لرحلة حياة كل فرد في هذه المجموعة ليكتشف ضعفا ما في بنائه النفسي والفكري والوجداني.. ضعفا يسري بدأب حتى يحيله إلى واجهة هشة ما أسرع أن تتصدع أو تنهار عند الاصطدام بحقائق الواقع اليومي ومتغيراته:

يؤمن الراوي بمبادئ عبدالناصر وعندما يحكم السادات مصر بمبادئ مختلفة إلى حد التناقض لا يصنع شيئا سوى تأليف كتاب للدفاع عنه، فإذا مات الكتاب بالسكتة الإعلامية جمع نسخه المطبوعة في منزله وجعل منه شاهد على براءة ذمته، ومستندا على أدائه الواجب، وبعدها يتحول إلى عضو في شلة مثقفين لا تفعل شيئا سوى البكاء على الأطلال، أو التشدق بالسخط في مجالس الثرثرة، أو انتظار معجزة تغير الأحوال.

ويهاجم ابراهيم المحلاوي القومية العربية رافعا شعار الأممية، ويتحول عن عقيدته الدينية إلى اعتناق الماركسية ولكنه ما أن يحيا محنة الذبح الجماعي لسكان المخيمات الفلسطينية في لبنان حتى تتصدع كل مفردات إيمانه بالماركسية، وتنطلق صيحاته مثل أحد الدراويش في حلقة ذكر.

ويتحمس يوسف لعبدالناصر، ويدفعه حماسه للتظاهر ضد السادات وسياساته، ولكنه ما أن يتعرف على الأمير العربي حتى يتحول إلى الايمان بكل الرؤى السلفية التي يبشر بها الأمير.

ويعتز ألبرت الطالب الأفريقي بانتمائه لبلده وبثقافته ووعيه السياسي الذي يجعل منه خصما للطاغية الحاكم في بلده، لكنه ما أن يرتطم بحائط الاستعلاء الأوروبي على السود حتى يتحول إلى طالب فاشل وسكير، بل ويتردى من أحد المناضلين ضد الطاغية إلى أحد العاملين في خدمته.

وتكتب منار مقالات عديدة دفاعا من مساواة المرأة بالرجل باقتناع نابع من رؤية عملية تساوي بينهما في كل القدرات، لكنها تتحول عن هذه الرؤية تحولا كاملا، فتبحث في كتب التراث عن اقتباسات تدعم موقف السلفيين من قضايا المرأة

فإذا انتقلنا إلى المجموعة الأوروبية التي تعزف اللحن الأساسي الثاني في الرواية سوف نرى الوجه النقيض لهذا الضعف وهذه الهشاشة، وهذا النفس القصير في الهجوم والدفاع والصمود.

عاشت بريجيت نفس المحنة مع ألبرت الطالب الأفريقي الذي أحبته، وواجهت مثله احتقار الزملاء وسكان المدينة، واصطدمت مثله بنفس السلوك العنيف والبذيء الذي تسبب في إجهاضها مما أتعسها إلى أبعد الحدود، لكنها تجاوزت مشاعر الحزن والاحباط والتعاسة، وراحت تستكمل دراستها وتنجح في نهاية العام، وتعمل لتنفق على نفسها وعلى زوجها دون أن تكف عن محاولة انتشاله من فشله الدراسي وغيبوبة سكره.

ظل أبو بريحيت يعمل حتى أواخر سنوات عمره محاميا يضع خبرته بالقانون في خدمة الفقراء وعمال النقابات رغم ما يجلبه عليه عمله هذا من متاعب. وعندما سقطت بريجيت بعد إجهاضها حزينة ومحبطة كان هو رغم شيخوخته - أكثر المحيطين بها حرصا على معاونتها على تجاوز المحنة، وأكثرهم فاعلية وإصرارا على ملاحقة المجرمين (الذين اعتدوا عليها وتسببوا في إجهاضها) والقبض عليهم ومحاكمتهم وإدانتهم.

وتطوع د. مولر للحرب مع الجمهوريين في أسبانيا، وعمل طبيبا متطوعا في المجر، وعندما تقاعد عن العمل كوّن مع عدد محدود من زملائه جمعية تدافع عن حقوق الإنسان في بلده، وتتصدى لنزعات الاستعلاء العنصري الأوروبي ضد السود والملونين.

وعاش برنار يحلم بصحيفة واسعة الانتشار تنطق بالحقيقة، وتسمي الأشياء بأسمائها، بدلا من كل الصحف التي تتحكم فيها المساومات والتنازلات. لكن احتضار ذلك الحلم لم يحل دون استغلاله لأقصى هامش الحرية المتاح له في جريدته المحدودة الانتشار وكتابة رأيه بوضوح وتصميم وحسم.

ولم تكن ماريان الممرضة النرويجية تنتمي إلى أي تنظيم سياسي، لكنها ذهبت إلى لبنان مع ممرضات متطوعات من السويد وهولندا وانجلترا وبلاد أخرى كثيرة في أوروبا كي يعرفن ما الذي ينتظرهن من أهوال الحرب «ذهبت لأنها لم تحتمل أن تقف موقفا سلبيا أمام اغتيال شعب يهدر العدوان الاسرائيلي دمه كل يوم.

على النقيض من المجموعة العربية والأفريقية ذات التكوين الهش والفكر المضطرب والهمة الخائرة والانفعال السطحي، القادرة فحسب على إهدار الطاقة في الثرثرة أو السلوك العقيم سنجد المجموعة الأوروبية تتميز بالصلابة والسلوك الإيجابي وطول النفس، والقدرة على التعاطف مع آخرين من أقصى الأرض بالفعل لا بالكلام عالي الصوت.

ترى هل تدفعنا «الحب في المنفى» إلى الخروج من ثنائية التقابل بين روحانية الشرق ومادية الغرب إلى ثنائية جديدة تتكون من ضعف الشرق وخوره وسلبيته وقوة الغرب

وصلابته وإيجابيته؟ في ظني أن الرواية لا تخرجنا من ثنائية إلى أخرى.. إنها تخرجنا.. من كل ثنائية لتغوص بنا بحثا عن الجذر الإنساني الواحد الذي يحتوي داخله عناصر القوة والضعف أو النمو والانتكاس.

إن ضعف المجموعة العربية والأفريقية هو ثمرة أساليب في التربية والتعليم والتثقيف لا تعرف البناء المتأني الصبور الذي يملأ كل مرحلة من مراحل العمر بما يناسبها: نفسيا من الحنان والاهتمام، وفكريا من المعارف والمبادئ، ووجدانيا من العقائد والفنون.

لا يفوت القارئ الجاد أن يلاحظ ذلك الانتقال السريع لبعض شخصيات المجموعة العربية من رؤية فكرية وعقائدية إلى رؤية أخرى مغايرة:

من الدروشة الدينية إلى الحماس الوطني إلى التعصب القومي، أو من الإيمان الديني إلى الايمان بالشعب إلى التعصب الأعمى، أو من الحماس للزعيم إلى الحماس للوطن إلى الحماس لشعارات الإسلام السياسي:

هذه شخصيات تقفز فوق قمم المراحل الحضارية دون أن تمتلئ بفكر ورؤى وقيم كل مرحلة ومن ثم الانتقال إلى المرحلة التي تليها والامتلاء بعناصرها.. شخصيات لم تمتد جذورها بعمق في أرض تراثها الديني والفكري والحضاري، ولم تستوعب من ثقافة عصرها سوى القشور، ولذا ما أسهل أن تندفع من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار أو من أقصى اليسار إلى أقصى اليمين، وما أسهل نكوصها وتراجعها بل وترديها.

نحن في «الحب في المنفى» أمام دائرتين تدوران في مدارين متباعدين تفصلهما هوّة حضارية صنعت من الاستمرار في بناء وتطوير قيم السلوك والفكر والوجدان عبر تعاقب الأجيال في المجموعة الأوروبية، ومن تهافت وهشاشة وسطحية تلك القيم عبر تعاقب الأجيال في المجموعة العربية.

وفي ظني إن ما يفرق بين شخصيات المجموعتين هو الثقافة لا بمعنى القراءة السطحية للكتب، أو حشو الذاكرة بالعديد من المعلومات، وإنما الثقافة بالمعنى الحقيقي للحكمة الذي يشمل تهذيب النفس وتخليصها من الأكاذيب والضلالات والأوهام، وبنائها بمستويات متعددة من الحقائق والقيم والمبادئ.

من الأسئلة التي كثيرا ما تطرح نفسها على وعي بهاء طاهر بإلحاح يرقى إلى مستوى السهم: كيف يمكن إعداد الفرد العربي عن طريق التربية والثقافة كي يصبح مواطنا واعيا ومتفاعلا مع مجتمعه؟

وكيف يمكن الرقي بمستوى انتماءاته من المستوى الأسري أو العائلي أو القبائلي أو الطائفي إلى المستوى الوطني أو القومي أو الانساني؟ وكيف يمكن نقل الجماهير من مناطق الغياب والانسحاب والسلبية إلى مناطق الحضور الإيجابي الفعال؟

سوف أحاول البحث عن إجابات لهذه الأسئلة في رواية بهاء طاهر نقطة النور.

ينقسم العالم في هذه الرواية إلى قسمين: القسم الأول هو دائرة سالم حيث يعيش في حيه الشعبي الذي يتوسط مسجد السيدة زينب ميدانه، وحيث يؤذن للصلاة كل يوم، وفي كل بيت يرتل القرآن الكريم، وحيث يحتفل الناس بشهر رمضان والمولد النبوي ومولد السيدة فيذبحون الذبائح ويفرقون لحومها على الفقراء، وينظمون حلقات لذكر الله، ويسهرون حول منشدين يمدحون النبي الكريم، ويختمون لياليهم ببردة البوصيري إنهم يحرقون البخور لطرد الشياطين وجلب الرزق وحلول البركة، ويقرأون سير الصالحين وطرائق السالكين، ويوقرون علماء الدين وأولياء الله، وهم في السراء والضراء يتعاونون ويتشاركون ويتكافلون.

في القسم الثاني من الرواية الذي تجسده دائرة لبنى لن نجد ملمحا واحدا من ملامح الدائرة الأولى. فهم في هذه الدائرة يتحدثون عن أبوللو وماركس وشكسبير وجياكومتي وأوديب دوريان جراي، ولأنهم تعلموا في مدارس اللغات ولأنهم يقرأون الأدب العالمي ولأنهم مثقفون لذا فهم قادرون على أن يرطنوا بعبارات وشعارات وقشور من علوم النفس والاجتماع ومن الاشتراكية والماركية.

ووجه المفارقة أن شخصيات دائرة لبني التي لاتكاد تعرف شيئا حقيقيا عن الشعب المصري هم من يشتغلون بالسياسة: يعارضون ويكتبون المنشورات ويتظاهرون ويدخلون السجون فتملأهم الأوهام بالرضى لأنهم حصلوا على إعتراف رسمي بكونهم من المناضلين والثوار.

فإذا عدنا إلى الدائرة الأولى سنجد أنفسنا أمام هذه الأسئلة: لماذا يقول سالم عن نفسه أنا في السياسة صفر، ولماذا يقول له جده الباشكاتب: السياسة مستنقع لا شأن لنا به من يقع فيه يضيع، رغم أن شخصية الباشكاتب وشخصية سالم تحملان بذورا واعدة بأبعاد سياسية. إن لكل منهما شخصية قادرة على تفهم حاجات الآخرين ومشاكلهم، والاستعداد لتلبية تلك الحاجات والبحث عن حلول لتلك المشاكل.

ترى ما الذي كان يحول دون نمو هذه البذور نحو المزيد من النضج والخبرة والتصاعد فوق مستويات العمل السياسي؟

في ظني أن ما كان يحول دون نموها هو الاقتناع بمجموعة من المفاهيم تضع هذه الامكانات في دائرة الفعل الأخلاقي، وفي الوقت الذي تمتدح لهم فيه هذا الفعل تحرضهم على الزهد في الدنيا واعتزال الناس وملاحقة السراب الذي يبزغ من داخلهم كما ينزغ النور من الظلام.

إن ما يحول دون نمو هذه البذور هو الانتماء إلى ثقافة تضع فاصلا بين أرواح البشر الهائمة في السماء وأجسادهم المغروسة في الطين، بين النور الذي تتحدث عنه الكتب والظلام الذي يملأ نفوس البشر.

كيف نستخلص إذا أقدامنا المكبلة من هذه الطرق المسدودة؟ يجيب بهاء

طاهر في نقطة النور بأن تعتاد عيوننا رؤية الواقع الثقافي كما تعيشه الجماهير دون أوهام أو هالات زائفة. أن نعتاد رؤية مجتمعاتنا وهي مازالت تبحث لمشاكلها عن حلول في أساليب السحر وفعالية الأحجبة، وهي مازالت تخلط وصفة العطار المعالجة ببركة الدعاء وجاه أم العواجز، وهي مازالت تهمس بهمومها لسكان الأضرحة وتنتظر منهم المشورة، وهي مازالت تؤمن بأن الناس يولدون بصفات وطباع واقدار ثابتة وغير قابلة للتغيير.

فإذا عقدنا العزم على الرقي بمجتمعاتنا فينبغي ألا ننفصل عنها بالاستعلاء، ووصمها بالجهل والتخلف.

ينبغي أن نبدأ من النقطة التي ينتهي إليها وعيهم حيث مستودع حكمتهم وخبرتهم بالحياة.

يتمنى بهاء طاهر من كل قلبه ألا يكف أبدا عن الحلم بعالم إنساني ينعم بالعدل والحرية.

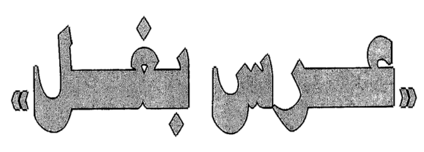
ولكن قارئ بعض رواياته لن تفوته ملاحظة ما يعتري الحلم في قلبه من شحوب، وكأنه شمعة توشك على الانطفاء.

سوف نرى بعض ملامح شحوب الحلم في قلبه في رواية «الحب في المنفى» كلما ازداد وعيا بالقوى المستفيدة من استعباد البشر وإذلالهم ونهب ثرواتهم، ومراكمة الأموال من عرقهم ودمائهم على المستوى المحلي والعربي والعالمي.. وكلما ازداد وعيا بتفلفلهم وترابطهم وتكتلهم في الوقت الذي يعاني فيه المستضعفون من التشرذم والتشتت والتعصب للقبيلة أو للطائفة أو للمذهب «الخ»

وسوف نرى بعض ملامح شحوب الحلم في قلبه في رواية «قالت ضحى» كلما ازداد وعيا بأبعاد الدائرة الشريرة التي تعود بالبشر مرة أخرى إلى نقطة الصفر: يغضب الناس فيقودهم ثوار يعدون الناس بالعدل ويبدأون بقطع رأس الحية، وسواء أكان هذا الرأس اسمه لويس السادس عشر أو فاروق الأول أو نوري السعيد فإن جسم الحية لا يموت، يظل هناك تحت الأرض وبدل الرأس الذي ضاع يولد رأس جديد يسمى حينا حماية الثورة أو الاستقرار، وسواء كان الرأس الجديد اسمه يزيد بن معاوية أو نابليون أو ستالين فإن الظلم يتوج من جديد، ويصبح طالب العدل يساريا أو يمينيا، كافرا أو عدوا للشعب حسب الظروف.

ترى هل تبادر قوى الحياة البازغة في قلوب الأجيال الجديدة إلى إبداع رؤى جديدة للحياة تكشف للمستضعفين ما يجمعهم ويقويهم ويدعم جهادهم ضد الشر المتربص بهم على الصعيدين الذاتي والموضوعي.

وهل يتحقق ذلك في المستقبل القريب قبل أن تنطفيء في قلب كاتبنا الكبير ذبالة الحلم الأخيرة؟



«عرس بغل»
جدلية الواقعي والخيالي

العربي بنجلون/المغرب

يكفي أن تقرأ «عرس بغل» للكاتب الجزائري الطاهر وطار، لتعي شبكية الصور، البرانية منها والجوانية، المؤثثة لفضاءاته الروائية العريضة الخصيبة (الزلزال، اللاز، العشق والموت في الزمن الحراشي، الحوات والقصر..).. هذه الشبكية المنسوجة من التناقضات/التعارضات، بين القيم والمثل المؤسستية، والفرد كعنصر دينامي في الأفق المجتمعي (البطل الإشكالي - لوكاتش).

في هذا النص الروائي، يبدو (الماخور) فضاء فسيحا، يشغل مسافة اثنين وعشرين فصلا، تتطور فيه الشخصيات المحورية، والصراعات المحتدمة القائمة بينها (الحاج كيان، العنابية، حياة النفوس، حمود، خاتم، القروي..) كما تبدو (الزيتونة) فضاء ضيقا، يحتضن أربعة فصول موسومة، كسابقتها، بعناوين دالة (التحديق في المرآة، دم الإمام، حافات الأجرف، الحاج كيان) يجسد، في المقابل، الحضور المكاني والروحاني للزيتونة، عبر الحاج كيان.. فصول هذا الفضاء الأخير، تمتد من الحاضر إلى الماضي، لتستحضر شخصية الحاج في شبابه، ومرحلة دراسته بمسجد الزيتونة، وتأثير الحركة الدينية عليه. تستغل في تجلية هذا الماضي الدفين، تقنية الاستذكار والاستحضار، فيما ترصد باقي الفصول، تطور شخصية الحاج، العائد من كيان - السجن، إلى الماخور بدل الزيتونة!

منذ الفصل الأول (مراحل الرحلة) نشعر بأن الحاج كيان، يستعيض عن طموحاته وآماله الآنفة، باللجوء إلى العزلة، بين القبور والصخور والهياكل العظيمة، وإلى التحليق في عوالم الوهم والخيال وحلم اليقظة.. الوسيلة التي ترحل به إلى هذه الأجواء السرابية، هي (حلوى الترك، العسل، الغليون)، إنها ملاذ الإنسان الفاشل المحبط. فلكي يصير الحاج (متنبيا أو حمدان قرمط أو من خلفاء بني عباس، أو على الأقل، غلاما من غلمانهم..) يدمن على هذه المواد التي يعتبرها (خيطا، طريقا، جسرا إلى الهوية)!

آلية التواصل بين الواقعي

والخيالي، بين الحقيقي والوهمي، تتخذ شكلين متناقضين، متعارضين: شكلا ثابتا في الزمان (الحاضر، المقبرة، الماخور) وشكلا متداعيا (الماضي، الزيتونة، شعر المتنبي، تاريخ العباسيين..) شكلان متضادان، تفرضهما الرغبة المحمومة في التحلل من الواقع الآسن.. فالحاج كيان، الذي أهدر عشرين عاما من حياته في السجن، يهجر الماخور يومي السبت والأحد إلى المقبرة، ليستعيض عن اللحظي والآني بأربع مراحل.. في الأولى، يتحسر على الموتى، الذين تساقطوا كالذباب «أتوا بهم قطع لحم بارد. دفنوها في الأرض، وولوا هاربين، تاركين إياها للدود». وكلما تناول أكثر، ازداد تحليقا، توغلا في الماضي البعيد.. ها هي الفتاة (الأمل - الحلم) ملتحفة ثوبا ورديا من خلف الضباب، كأنها تمثال من المرمر، في السابعة عشرة. تنزل إليه، تبتسم له، تستلقي إلى جانبه على سرير حريري.. ثم لا يلبث أن يتآكل جسمها المرمري، فيتحول إلى ديدان «هكذا صارت، هكذا صاروا.. هكذا نصير. هذا كل ما هنالك» ويتحول العالم، في نظر الحاج، إلى هياكل عظيمة، تنخرها الديدان، متحركة بلا قوانين، بلا حوافز، بلا غايات.. يتخيل، أيضا عزرائيل يملأ الفضاء، كل الفضاء. ينزل عليه بالعصا، يجزئه، لأنه لا يحس بالكينونة إلا عندما يتسلط عليه الألم. يصبح العيش عبثا، لأنه «ميت منذ الأزل، أنا مت قبل أن يخلق العالم كله. حتى قبل أن يكون هنالك موت».. ينبغي، إذن، أن يقبل بالواقع، أن يصير جزءا منه «السير بالنية، والطيران بالنية، والأكل بالنية، وكل شيء بمجرد النية.. يكون ولا يكون.. لا يكون ويكون».

هذه الرؤية العبثية، الناتجة عن الخيبة والإحباط اللذين مني بهما الحاج في شبابه، تمثل موقفا نكوصيا، عبر السير من المشخصات إلى الذهنيات، من الواقعيات إلى المطلقات.. إنها الزوايا الحلمية واللامعقولة، حتى الخيالية والوهمية، الناظمة لهموم الشخصية، الكاشفة لتأزماتها الذاتية والنفسية والفكرية.. إنها التجسيد الحي للمتاهة التي خاضها الحاج كيان، وللتساؤلات الناتجة عن تجربته الحياتية القاسية، وتأملاته لواقعه (عزلته، غربته، طموحه الضائع، الموت المغروس في كيانه، لا معنى الوجود بذاته، لا معنى الجهد الإنساني في عبثيته..) تلك بعض الأفكار والآراء الضاغطة على الشخصية التي باشرها من قبل ألبير كامو (من مواليد الجزائر) في «أسطورة سيزيف»، «الإنسان المتمرد»، «الطاعون»، «الغريب».. والطاهر وطار من الروائيين القلائل الذين قرأوا النتاجات الروائية الكاموية والسارترية واستوعبوها، دون أن تنال من شخصيتهم العربية، أو تؤثر فيها سلبا!

لا يخامرنا الشك في أن هذه الرواية هي تجربة حياتية طويلة، تجربة ثقافية عميقة، تقرن الرصيد الثقافي العربي بالرصيد الثقافي

الغربي. مثلا، تكنيك (تيار الوعي) يكسر به الروائي العنصر الزمكاني، ليجري تشريحا على شخصية الحاج كيان، على ذهنيته ونفسيته بوسيلة التداعي والتذكر، هي حصيلة هذه (التجربة الثقافية الشمولية المتفتحة على الآخر). إذ منذ الفصل الثالث (التحديق في المرآة) يتغلغل الروائي في شخصية الحاج الماضية، عبر سلسلة من الأحداث والذكريات، سواء في الزيتونة أو الماخور، الوسيلة التي يشتغل على محكها في هذه التقنية، هي (المرآة).. ولهذه الوسيلة أكثر من محمول، أكثر من مدلول. فهي تشخيص للحالة الخارجية، لكن، إذا أمعنا النظر فيها، فسنغوص تلقائيا في الحالة الداخلية. هو ما تعكسه الرواية، حينما يطيل الحاج التحديق في المرآة، فيبدو شابا، ذا لحية زرقاء وطربوش أحمر، يغادر الخيرية إلى الزيتونة، ليصلي ويقرض قصائد أبي الطيب المتنبي، ثم يتولى شيخ التجويد تعليمه القراءات السبع.

يزداد (تيار الوعي) تدفقا، فيعرض شريطا سينمائيا لحياة هذا الشخص، يتذكر بسخرية لاذعة، وفي نقد جريء لشيخ ذي سلوك حربائي: حاول مرة أن ينزع يده من كف الشيخ، فنهره قائلا:

- لا تقطع الصلة الروحية بيننا.

منذ ذلك اليوم، تعود أن يترك يده، غير مبال بأصابع الشيخ التي تواصل حركة مريبة..

ويتذكر كيف كان طالبا نجيبا، يصغي إلى الشيخ، ويرد على أسئلته.. ثم يستهوي فكرته: «إن حسن الشيخ، لا يبشر بالإسلام أو يدعو للدخول إليه، إنما يستنهض المسلمين. فكما يدخل المقاهي والملاعب والمسارح، ويقيم التجمعات في الساحات العامة، يقصد أيضا الغاويات الضالات.. فيقرر أن ينشر الدعوة على غرار الأشعري والغزالي، وأن يبدأ التجربة من دار البغاء، لكي يقهر ذاته، قبل أن يقهر سواه: «من لم ينتصر على نفسه، لن ينتصر على غيره».

تنقل الرواية بتفاصيل دقيقة آراء الحاج في المرأة، سافرة ومحتجبة، فهي بضاعة في كلتا الحالتين «هناك تباع بالجملة، وهنا تباع بالتقسيط وهي ككلبة السرك تؤدي الأدوار التي تدرب عليها».

يدخل إلى الماخور «مرفوع الرأس، شامخ الأنف، كمن يدخل محل بيع الجلود النتنة» إنك تراه «يخرج من منزله يوم الجمعة قصعة الطعام للفقراء، ويتظاهر بخدمتهم بنفسه..» هناك، يخوض حديثا مع النساء في قضايا شائكة، تستعصي على عقولهن، تمس الماخور الذي يدر عليهن المال «أيها المجنون هل جئت تخرب عشي، من قال لك إننا غير مسلمات هنا».. لم يجدن حلا لمشكلة هذا المتفيقه، غير أن يحملنه إلى غرفة العنابية، ويقذفن به على السرير «هيا حدثني عن القبور، والآخرة» قالت العنابية، ففتح عينه.. خالها أختا لسيف الدولة، تأتيه، كل ليلة، في حلمه.. تتوالى المراحل، يتخلى الحاج

عن دعوته، ينضم إلى عناصر الماخور. ثم يسقط فريسة بين يدي العنابية، لكن (زمردة) يعترض قائلا: «ألا تعلم أن العنابية زوجتي. أنا رب المقلاة هنا. وكل طريق نحو العنابية يمر بي أنا. ألا تعرف هذا».. سيعثر على زمردة والغلام مطعونين بالخنجر، فيلقى القبض على الحاج، ويصدر في حقه حكم، يقضي بسجنه عشرين عاما!

إذا كان الأسلوب طريقة للتعبير عن أفكارنا، أو نمطا حياتيا يرسمه الكاتب لشخوصه القصصية والروائية، أو نهجا خاصا به وبتقنية ما، فإن له دورا آخر في «عرس بغل» يتجلى في العلاقة الحميمة بينه وبين الأنا الكاتبة - المتلفظة. يقول ميشليه «ليس الأسلوب إلا حركة النفس» وبول بورجيه: «بالأسلوب الفردي يسجل الكاتب ميوله الأنوية» ويعتبر فلوبير الأسلوب «نهجا في رؤية الأشياء».. فما هي هذه العلاقة الحميمية، هذه الرؤية الصميمية بالنسبة للرواية؟

لقد تتلمذ الكاتب في معهد الشيخ عبدالحميد بن باديس بمدينة قسنطينة، ثم في جامعة الزيتونة بتونس سنة 1954م. فانعكس هذا الجو التعليمي التقليدي والآراء الفقهية والنحوية والبلاغية والطريقة التلقينية المتزمتة، على نفسية البطل الرئيسي الحاج كيان، سواء في شبابه أو في كهولته (الفصول: الثالث، الخامس، السابع، التاسع).

وإذا علمنا أن الكاتب نشأ في البادية، فتح عينيه على صفائها، صفاء الوجود، صفاء النفس، في تأمل الشمس، التلال، الروابي.. أدركنا سر تلك الشعرية، الزاخمة لسطور النص، الشاحنة لجمله وكلماته، فضلا عن حفظه للقرآن، قرضه لشعر أبي الطيب المتنبي، إيليا أبوماضي، حفظه لكتابات جبران خليل جبران، ميخائيل نعيمة، نجيب الريحاني.. بل إن الكاتب تصوف حينا، نظم قصائد حينا آخر، قبل أن يعجز الشعر عن ترجمة خلجاته النفسية، فاتجه إلى القصة ثم الرواية. غير أن التناقضات التي لمسها الكاتب - أولا - بين جيلي القرية (مداوريش بالشرق الجزائري) والمدينة (قسنطينة، القيروان) دفعته إلى الرصد والملاحظة الدقيقة.. فضحت له البيئة المدنية الزائفة: «كيف لا وأنا ابن البادية الذي لن يتشرب إلا الصفاء والنقاء»: يقول وطار.

يمكننا أن نستشهد على فضحه وكشفه لبشاعة المدينة، بأرضية الرواية: الماخور - الوكر الآسن، الذي تتوالد، تتناسل في حمأته الأوبئة المختلفة، تقع بين حبائله ضحايا الزمن الرديء.

إن الكاتب، إذ يقتني هذا الفضاء المكاني لشخوصه الروائية المحبطة، فكريا اجتماعيا.. لا يغفل عن أسلوبها الحياتي، نمطية سلوكاتها اليومية، تراتبية ميكانيزماتها النفسية (السطو، الخيانة، الحشيش، الثأر..) وهو ما يذكرنا بعالم الكاتب الروسي الكبير غوركي!

يقول وطار: «تبهرني طريقة مكسيم غوركي في الذهاب إلى النفس

الإنسانية، والبحث في الحضيض». وفي حوار آخر لبلقاسم بن عبدالله معه: «جوركي العظيم، علمني التمعن في الشقاء والبؤس الإنساني..» لا يغفل، أيضا، عن الوجه الثاني الجميل، الذي يظهر إنسانيتها، طموحاتها المشروعة، توقها إلى أجواء مريحة. فالعنابية، مثلا، تسر في نفسها: «لو فهمني لما كنا في الوضع الذي نحن فيه. عرضت عليه أمرين، فلم يأبه لأحدهما. قلت له يا حاج كيان، معي ما يمكننا من شقة، وتجارة صغيرة، هيا نتزوج، ونغادر الوسط، وننجب أطفالا، نرسلهم إلى المدرسة. يتخرجون، يصيرون أطباء ومحامين، وضباطا. نتحول إلى فيلا. نقتحم من جديد الحياة التي خرجنا منها. نعود بالحسب والنسب، نعطي بناتنا لمن نشاء، ونزوج أبناءنا بمن نشاء، ندخل في نسق أولي الأمر، وندع الذل لأهل الذل..» الأمل نفسه، كانت العنابية ترنو إلى تحقيقه من قبل، وهي المعلمة، صاحبة الكلمة الأولى والنهائية في الماخور.. كانت تحلم بالبراءة والعشق مع (خاتم): «أفتح له متجرا ضخما، يشتغل كامل النهار، ويعود في الليل، أغسله بالماء الدافئ، وأعطره. أحمله إلى فراشه، يبيت ثديي في فمه، وأبيت ساهرة». وهذا الحاج كيان يفصح عن طموحه (الخيري) للعنابية، حينما عزما على إقامة عرس بغل: «في الأول أكون مع الأطفال، في المستشفى أنوبك هناك، أدفع الهدايا إلى العوائل، ثم أحضر، على الأقل، عشاء أو اثنين. إن عرس بغل، لا يجب أن ينسينا صلتنا الحقيقية بالمجتمع».. إن هذه الجملة، تبدي أن الظرفية القاسية، أحدثت قطيعة بين هذه النماذج البشرية والمجتمع، وعلى الرغم من هذه القطيعة القسرية، فإن الحاج كيان الذي نشأ في (ملجأ خيري) ما فتئ ملتحما بمحيطه الأول، يحن إليه.

هناك صور تتكرر، كأنها لازمة، كلما تأزمت الحالة في الماخور، في عودة الإنسان إلى النبع، إلى الأمومة، العاطفة الجياشة. فخاتم، الرجل القوي، حامي الوكر، يتحول إلى صبي، حينما يتلقى ضربة من عصا القروي، فيقع مغمى عليه «أمرت إحداهن بإعداد ماء ساخن، وأخرجت ثديها، ما أن لامست حلمتها لسانه، حتى تحرك، راح يلحس ببطء، بان لها، خلال الدموع، أنه في قماط أبيض، وأن رائحة الرضيع، تعبق منه. انحنت ممتلئة بحبه، وطبعت قبلة على جبينه».

لم تقتصر ثقافة الكاتب على الأدب العربي، قديمه وحديثه، أو أنه أسر نفسه بين جدارات هذا الأدب، وهو الذي أفلت من شرنقة الغزو الثقافي.. بل تفاعل مع الآداب الغربية، سواء الانجليزية منها أو الألمانية أو الفرنسية أو الروسية، فأصبح، كما يقول: «مجموعة مدارس إن جاز هذا التعبير ومع ذلك، أعتقد أن لي شخصيتي المستقلة من كل هؤلاء العباقرة».. لكن، من هم هؤلاء الذين يسمهم الطاهر وطار بالعبقرية؟ وأين يتجلى هذا التأثير في العمل الروائي الذي نقاربه نقديا؟

من هؤلاء، ألبير كامو، أرنست

همنجواي، مكسيم جوركي.. والفيلسوف الفرنسي الراحل، جان بول سارتر، الذي استقى منه الكاتب تقنية (الحوار الباطني) أو ما يسمى بـ (الترديدات الداخلية للخلجات النفسية).. وهذه الآلية، من المكونات الرئيسية لشعرية النص لدى الكاتب. وفي الفصلين الأول والثالث، اللذين عرضناهما، ما يكفي للتدليل عليها.

تنضاف إلى الحوار الباطني، الرؤية العبثية التي تتصدر الرواية، تصدمنا بها في بداية قراءتنا لها، فتبعث فينا القرف والتقزز والخوف من المصير النهائي المؤلم (القبور، الهياكل العظيمة، الدود، عزرائيل يملأ الفضاء..). وإذا كان «الجحيم هو الآخر» من المنظور السارتري، فإن الكاتب يستغل هذه الرؤية، عبر المسافة الروائية، يقول حمود، مثلا، لما أبعد عن الماخور، أحس «بأن الحياة خواء تلهف على طعم لذيذ، وجو دافئ، وفراش وثير، هذا ما يشغل الناس كلما انحدروا اقتنعوا، وكلما صعدوا تلهفوا بهائم في بهائم. لا يليقون إلا لحمل الأثقال وجر المحاريث، أعداء، جميع الناس أعداء، يجب أن يسحقوا بالجملة والتفصيل. تف..».

ترشح الرواية باللغة الواصفة، فالكاتب، قبل أن يعطي لشخوصه فرصة التفكير والتعبير والتحرك.. يصفها، سنا، بدنا، لباسا. الغاية هي تجسيد الشكل الخارجي المماثل للباطني والسلوك والممارسة، فهذا (عصفور الجنة) نادل ماخور آخر «يرتدي قميصا شفافا أخضر وسروالا أحمر، وفي معصمه ساعة ذهبية» هذه العنابية، تقابل المرآة، فتصف نفسها قائلة: «رغم تجاوز الأربعين، لاتزالين لبوءة. عيناك الكبيرتان قاتلتان. بسمتك السحرية آسرة. لولا بعض التجاعيد، ونتوء غير متوقع بالأنف، لكنت ابنة العشرين..».

إن هذه اللغة الواصفة، لا تنحصر في حالة الشخصيات فقط، بل تمتد إلى أسمائها التي تحيلنا على أبعاد ودلالات في تشكيل الموضوعة الروائية. هي أسماء ذات محمولات مكانية وبدنية وميولية. فالعنابية والوهرانية وياسمينة البلدية، نسبة إلى مدن عنابة ووهران والبليدة، لأنه كثيرا ما تطلق أسماء المدن على النساء اللواتي يخجلن من إبراز أسمائهن الحقيقية، فيما تتخذ للرجال أسماء تبرز قوتهم ونوعية معاملاتهم.. فبباي البوكسور نسبة إلى الملاكمة، وحمود الجيدوكا إلى المصارعة اليابانية، وهناك أسماء أخرى كـ (حياة النفوس) أطلق على بطلة من بطلات الرواية، تفتن (نفوسا)، تثير بجمالها خصومات ومعارك بين حمود وخاتم من جهة، وبين خاتم والقروي من جهة ثانية.

يبقى أن نشير إلى أن الرواية، تستغل أسماء الطيور، الحيوانات، الحشرات بكثافة ملفتة للنظر. في هذه التسميات، تكمن دلالات، فإما أنها تجسيد للغة الشريحة والفئة الاجتماعية التي تباشرها الرواية، وإما أنها من الرصيد اللغوي المتداول في محيط الكاتب البدوي. مهما يكن، فإن هذه التسميات والنعوت

الوصفية، هي دليل على تفكك الخلية الاجتماعية، تأزم الذوات الممزقة بين عوالم متباينة. كما تشكل العمود الفقري للغة النص وأسلوبه الفكري، وتحدد الإطار النفسي العام للشخصيات المفجعة المتصدعة.

لغة الماخور، هي لغة الاحتقار والكراهية والانفعال الحاد (الكلبة الجرباء، الأسد الجائع، الذئب الظامئ، خاتم الكلب، هذا العجل من أي إسطبل انطلق؟! لقد أضفت جديدا أيها الحمار، رميت بك كالفأر الميت، الصقر. الذباب..) فهذه النعوت، وغيرها كثير، تعتبر أشكالا إشارية تصويرية، تتخطى المعاني الأحادية، وإن كانت تحتفظ بما ترمز إليه في حقولها الخاصة.

يمكننا أن نشير أيضا إلى المقاطع الغنائية التي تتكرر بين الحين والآخر، من بداية الرواية إلى نهايتها.. جوهرها الفني يكمن في تجاوز الذاتية إلى العلل الموضوعية، التي آلت بالشخصيات الروائية إلى هذه الوضعية (الفقر، اليتم، الطلاق، السجن..): «.. أنا الوحدانية، قليلة الوالي، أحبابنا يا عيني رحنا وراحوا عنا، يا امرأة روحي للدار راكي مطلقة..» إن الكاتب، يحشد كل الوسائل الأداتية (رمزية، لغوية، غنائية..) لتعرية قضايا وإشكالات الإنسان الضحية.

لا ينبغي أن يستنتج من هذه الرواية، بل من الفضاء الذي تتنفس فيه (الماخور) أن الكاتب يعني بدرجة أولى الجنس، أي الممارسة الجنسية، بكل ما في الكلمة من معنى، كبعض الكتابات الهادفة إلى الإثارة وإضفاء الدهشة واللذة المجانية!.. إنه يتخذ (الجنس) لتصوير النساء كأنهن عاملات مكدودات، وتجسيد عذابات وجراحات هذه الفئة الاجتماعية..!



يرى أن الكتابة فعل تعبير وتنوير ومقاومة

وليد إخلاصي: إحساسي المستمر بالجهل يدفعني إلى المعرفة بجوع أبدي

حوار: د. نضال الصالح

وليد إخلاصي.. القاص، والروائي، والمسرحي، وقبل ذلك كله المثقف الذي لم يكف، منذ أكثر من نصف قرن، عن حمل لواء التنوير، وعن محاولات تحرير الكتابة من بلاغتها وإنشائيتها المتواترتين، والذي يعد أحد أبرز آباء التجريب في الإبداع العربي المعاصر. ولئن كان من مرجعيات هذه السمة التي ميزت فكره وإبداعه نشأته في كنف والد أزهري تجاوز دور الواعظ الديني ليكون منوراً اجتماعياً عبر صحيفته «الاعتصام» فإن من مرجعياتها أيضاً وعيه المبكر بأن الإبداع الحقيقي لا يتشكل بمعزل عن رصيد معرفي بإنجازات البشرية في مختلف حقول المعرفة، وأياً كانت مصادر هذه الإنجازات.

إن من أهم ما يتسم به وليد إخلاصي، على المستوى الثقافي، وتعدد الحقول الإبداعية التي كان حصيلتها، إلى الآن، عشر روايات، وثلاث عشرة مجموعة قصصية، وخمسة عشر نصاً مسرحيا، وأربعة مؤلفات في مسائل الثقافة والإبداع. أما على المستوى الإنساني، فإن من أهم ما يتسم به هو دأبه في ترسيخ تقاليد في الحقل الثقافي، ترتفع بالمثقف، أو المعني بالثقافة، عن اختلاطات الواقع، ليكون مثقفاً بالمعنى الدقيق للكلمة.

هذا الحوار يعنى بعلامات أساسية في تجربة إخلاصي الإبداعية، وهو لا يعدو كونه مدخلاً إلى هذه التجربة، التي تؤكد، يوماً بعد آخر، أصالة الفعل الثقافي لدى مبدعها، وصدورها عن إيمان راسخ بأن الكتابة فعل تعبير، وتنوير، ومقاومة.

● اسمح لي أن أبدأ من السؤال الذي طرحه شاهد الشهيد في روايتك «الفتوحات» على نفسه «لماذا الكتابة؟» لأسأل: بعد ثلاثة وأربعين مؤلفاً في أجناس كتابية مختلفة، في القصة، والرواية، والمسرحية، والمقال، وبعد نحو نصف قرن تقريباً من بداية ممارستك للإبداع. لماذا الكتابة؟

■ أجهل تحديد من كان وراء تلك التساؤلات المتعلقة بالكتابة، والتي جاءت في سياق رواية «الفتوحات». أكانت من طبيعة البطل الروائي، شاهد الشهيد، أم أنها تدخل لا إرادي مني ككاتب في بناء شخوصه؟

ويدفعني هذا الجهل إلى الإقرار بأن الكاتب قد يخرج أحياناً عن مسار (التخييل) إلى مسار (تحقق الذات)، أو أنه قد يعقد صداقة فنية مع بعض نماذجه الحكائية ليحدث نوعا من التماهي بين الروائي وبطله. وفي الأحوال كلها، فإن الحديث عن (لماذا الكتابة)، وفي هذه اللحظات، يقودني إلى الاعتراف بما يلي: أظن أن الكتابة عندي هي ساحة من (فنية المعرفة) وقعت بين قطبين، أولهما (الحرفة)، وثانيهما (النوازع الروحية للتحرر).

فالكتابة بوصفها ساحة من فنية المعرفة، هي الفضاء الذي تسمو إليه اللغة في تحولها إلى تجليات فنية يتماهى فيها التخييل والخيال مع الوقائع والواقع، وتحاول الحقيقة أن تبدو في أكمل أشكالها، في كشفها عن نفسها وترميمها لنواقصها وتجميل ما تسعى إليه وهو الدخول إلى المستقبل.

وقطب الحرفة الأول، الذي يحكم ساحة الكتابة، يخالف طبيعة حرفة النجار مثلاً، إلا أنه يتفق معها في أنه تجسيد لأهمية العمل في الحياة الإنسانية ومقدار قدسيته للاستمرار والنمو والتطور، ليصبح أشبه بالديانة الأرضية، ويكون شكلاً من أشكال تحقيق الذات وتطوير الخبرة وتنميتها، وهو السعي الدائب نحو تحقيق الإتقان كرمز يدل على كبرياءجوهر العمل. والقطب الآخر، النوازع الروحية للتحرر، وهو إشارة إلى تحقق العفوية في تلقائية تلاحم اللغة بالمعنى، لإيجاد وسيلة أفضل للتعامل مع الحياة. فالعفوية هي أحد أشكال النقاء الذي تحلم به الروح على الرغم من سباحتها الدائبة في بحيرة التناقض والتخبط. ويعبر هذا القطب عن الاستجابة الغريزية لاكتساب الأشكال المعرفية في تجلياتها الفنية، كما أنه ضم في بنيته ظاهرة التجريب التي رعتها وأسهمت في نموها المعارف العلمية والتاريخية، فكان التجريب رد فعل على الاستسلام الطوعي لما هو سائد، فكأنه مساندة عقلية لجوهر الكتابة.

الإيديولوجية حالة من الانغلاق على مبادئ وشروط السكون المقدس

وانطلاقاً من ذلك، يمكنني أن أسوق بعض الأفكار حول سؤالك (لماذا الكتابة)، فأقول:

- الكتابة نموذج فني للاجتهاد الشخصي في تفسير الحياة، وهو نوع من الاجتهاد لا يمكن إيقافه.
- والكتابة فعل للتعبير عن تجلي (الاختزال) لتفاعلات المواد الخام، الداخل في تركيب الكتابة نفسها.
- والكتابة وسيلة لإظهار الجانب الفني من اللغة المعرفية.
- والكتابة، بوصفها من أعظم الكشوفات البشرية، أكثر الوسائل أهمية لاستمرار العقل في إنتاج

سلسلة غير منتهية من الإبداع.

● بدأت الكتابة والنشر في الخمسينيات، في ظل مناخ ثقافي / سياسي تصنيفي مشخن بالأيديولوجيات، ولم تنتم إلى تنظيم ما. هل ترى أن ثمة تعارضاً بين إرادات الإبداع وإرادات الأيديولوجية؟

■ خرجت سورية من الاستقلال بإرث ثقافي بالغ التعقيد، فالثقافة الفرنسية التي رافقت مرحلة الاستعمار كانت في حالة حوار وصراع مستمرين مع الثقافة التي خلفتها مرحلة التبعية العثمانية، وشهدت مرحلة الاستقلال والحركة الوطنية المتصاعدة النمو عدداً من المحطات السياسية والاجتماعية، كان من أهمها: انفجار التآمر الاستيطاني على فلسطين ووصوله إلى حال الإقرار الدولي لكيان دولة إسرائيل، ثم النمو المتفاوت في التركيب الاقتصادي، زراعياً وصناعياً وتجارياً، موازاته لحركة نمو المؤسسة العسكرية حديثة التكوين، التي تجاوزت طموحاتها البنية السياسية السورية، وثالثاً ولادة أفكار أيديولوجية جديدة إلى جانب التنظيمات الحزبية التقليدية وبروز ولادات قيصرية لبعض المبادئ الفكرية والسياسية.

وفي هذه الأجواء كانت البدايات الثقافية التي تمثلت بشكل كبير في القراءة الدؤوبة والكتابات الأولى التي ستبدأ جديتها في السنوات الأخيرة من الخمسينات، وكانت الأحزاب قد أحكمت سيطرتها على مساحات واسعة من الثقافة، وتجاذبت الأخيرة يميناً ويساراً، وكانت جبرية الاختيار هي الظاهرة السائدة في أوساط العاملين في إنتاج الكتابة والفنون الأخرى، إلا أن معاينتي لما يدور في الوسط الاجتماعي السوري من فعل سياسي وعمل ثقافي أبعدني عن فعل الانتماء المادي لتنظيم بعينه، على الرغم من أن نسيج ثقافتي كانت تتداخل فيه خيوط الثقافة الإسلامية بخيوط الثقافة الماركسية والأصول العلمية لطريقة التفكير والنظرة الاستقرائية لمجريات الأمور، امتداداً من التراث والذهاب بعيداً في المستقبل. وسأكتشف لنفسي بعد سنوات طويلة أن الإبداع في أحواله كافة هو عملية انفتاح مستمرة على الزمن الآتي من دون قيد من المعرفة السابقة، وإن الإيديولوجية بالنسبة إلى التفكير الإبداعي هي حالة من الانغلاق على مبادئ وشروط السكون المقدس لهذه الإيديولوجية. ولطالما شجعت الآخرين على الانضواء تحت راية حزب وطني

لم يعقني شوك النقد المجاني ولم يدهشني ورد المديح

حقيقي، ولم أشجع نفسي، خوفاً من أن تقيد تمردها المبادئ النبيلة التي جاءت بها معظم الأيديولوجيات.

● أنت تنتمي إلى جيل الستينيات، إذا جاز تحقيب الإبداع، بدأ معك كثيرون وتابع معك ما لا يتجاوز أصابع اليدين، ولم يترك أثراً في الحركة الثقافية السورية ما لا يتجاوز أصابع اليد الواحدة، لأسباب كثيرة ما هي في تقديرك؟

■ أنتمي إلى نفسي التي امتدت جذورها إلى خزانة المعرفة التي أفرد لها الوطن في محليته العالمية وجغرافيته التاريخية أرففاً تتمدد مع مرور الزمن. وإذا كان لابد من تحديد الروزنامة الثقافية، فالستينات كانت الحقبة الأكثر تأصيلاً في الانتماء، وكان كثير من أبناء ذلك الجيل يحفر خطوطاً واضحة في الجيولوجيا الثقافية، وعدد منهم يذهب في عمق تلك الجيولوجيا. ولا شك أن المثابرة كانت هي الرهان الوحيد على الحفر في العمق، وقد تكون هناك أسباب شخصية أو عامة لتوقف بعض منا. أسباب اقتصادية وأخرى مزاجية وبعضها كان لأسباب في التحولات الأيديولوجية. إن تكون المشروع الثقافي ووضوحه عند أي كاتب يكون دافعاً للمثابرة والإصرار على الوصول بالمشروع إلى غايته، وارتباط الكاتب بالواقع الحقيقي للحياة يساعد على المثابرة. وفي الأحوال كلها تقول الطبيعة إن الينبوع يجف عادة إذا ما انقطعت عنه المصادر التي تغذيه، وتقول الميكانيكا إن السيارة تتوقف إذا فرغت البطارية من طاقتها، والبحث عن الماء والطاقة هو المحرك الفعال لمتابعة المشروع الثقافي لأي كاتب.

● حينما كان ثمة تصنيفات في الخطاب النقدي في سورية، كان ثمة ما يشبه «الاتهام» في معظم ما كتب حول نتاجك الإبداعي، هو كونك نموذجاً لمثقفي البرجوازية الصغيرة، وأحياناً للمثقف الارستقراطي، وفيما بعد عضويتك في مجلس الشعب تحول «الاتهام» ليقال عنك بأنك مثقف سلطة، أو المثقف المدافع عن خياراتها وفي الحالين كليهما تابعت مشروعات الثقافي، ولم تكلف نفسك عناء الرد على أي منهما، لماذا؟

■ علينا أن نتعامل في فكرة التصنيف على أنها ظاهرة علمية بالغة الأهمية، وضرورة التصنيف في النقد الأدبي تؤدي إلى عمل إحصائي سليم ومهام تبويبية من أجل متابعة الإنتاج، وقد يفيد هذا الأمر في إجراء سبر دقيق لأهمية الثقافة في بناء المجتمع وتقدمه. كنت من المحظوظين الذين وقعت عليهم

كنت من المحظوظين الذين وقعت عليهم رهانات متعددة

رهانات متعددة في التصنيف، على الرغم من أن بعض فعاليات التصنيف لم تكن نتاج تفكير علمي سليم، وعلى الرغم من أن عدداً منها كان يصيب جانبا من الحقيقة. فحقيقة كوني من البرجوازية الصغيرة لا يجافي الحقيقة غير أن اعتباري من مثقفيها فيه بعد عن الحقيقة، لأن مشروعي في بدايته وخلال تناميه الذي لم يصل بعد إلى غايته كان يمثل الواقع الوطني بمختلف شرائحه وطبقاته. أما الأرستقراطية فأمر لا مفر من التصديق عليه، ولا سيما إذا كان فضح السوقية والابتذال وأن تكون صادقاً وتمتلك من العفة قدراً كبيراً، وأن يكون نقدك بمقدار واستحسانك بمقدار، فلا تبحث عن منفعة أو فائدة شخصية، من صفات أرستقراطية المثقف.

والحديث عن العلاقة بالسلطة يستحق التوقف عنده والتأمل في جوهره. السلطة في الحياة المدنية هي مجموعة المؤسسات القائمة فيها، وأما السلطة في الحياة البدوية مثلاً فهي قمة الهرم للتشكل السكاني فيها، وهي في الحالين شكل تنظيمي لتحديد الحقوق والواجبات وتأمين الاستقرار لمجموع الأفراد وقنونة السلوك والأعمال المنتجة. والثقافة الحقيقية هي التي ترسم حدوداً واضحة بين الفرد والسلطة، فلا تمنع قيام خلاف بين الطرفين. لتنشأ حركة نقدية يمثلها الكتاب المثقفون بأعمالهم ضمن أقنية الوعي العقلاني والارتباط بالوطن. ولم يخل عمل من أعمالي من تلك الأقنية. غير أن ما يقلقني حقاً هو الشارع الذي تتشكل فيه عادة سلطة مؤقتة لزمن محدد، فيتخذ مواقف تصبح خطيرة إذا ما ابتعدت عن العقل والمنطق وفهم الواقع، ويصبح نهباً لأفكار ظلامية تهيج الغرائز، ويكون كيميائيا لنمو بكتريا الشعبوية.

● في روايتيك الأخيرتين: «الفتوحات» التي نشرت، و «سمعت صوتاً هاتفاً» المخطوطة، تتخذ لنفسك صفة الحكيم، وأحياناً صفة المؤرخ المقنع بالروائي، وفي كليهما تكتب تاريخ سورية المعاصر وأجزاء من سيرتك الذاتية روائياً، وإلى حد تبدو الروايتان معه حقلاً خصباً من الأفكار، والرؤى، ووقائع التاريخ، والسيرة، أود أن أسأل عن مسوغات تداخل صفات الحكيم بالمؤرخ بالروائي من جهة، وعن فهمك لعلاقة السيري بالروائي، التي تتجلى بوضوح في هاتين الروايتين من جهة ثانية.

■ الحكمة هي تتويج للسلوك العقلاني المؤسس على طبقات فكرية تراكمية من الخبرة والوعي، والتأريخ هو علم يتعلق بالأمانة العلمية والبصيرة النافذة في طبقات الزمن ومسيرته المتدفقة، وأما القص الروائي فعمارة فنية تنمو في داخلها ذاتياً، وتلعب في حيوية ذلك النمو عشرات العوامل والدوافع، وهذا ما يقربها من الحكمة، ومن تلك العوامل الاستبصار في مسيرة الزمن التاريخي. والرواية تبتعد عن الحكمة عندما تمتح من تيار اللاوعي وطبيعة الأحلام وطبيعة التمرد المتأصلة في

روح الروائي، كما أنها تخالف منهج التأريخ باعتمادها الزمن الروائي بديلاً من الزمن التاريخي بنسب متفاوتة تمليها فنية العمل. وهكذا أجد أني لا أستحق شرف لقب الحكيم وصفة المؤرخ، وإن كانت أعمالي الروائية تمت بصلة القربى (الدم والمعرفة) إلى ذاتي بوشائج ما، وإيماني بالتحامي العضوي بالبيئة التي نموت فيها وانتميت إليها هو من أسباب تلك القربى. لقد كتبت روايتي: (الفتوحات) و (سمعت صوتاً هاتفاً) بعد تجاوزي سن الستين من العمر، وهذا يعني أنني امتلكت جانباً من الزمن السوري في وعيي التاريخي والفني، كما أن هذا الزمن كان حافلاً بالأحداث والمحطات التي رافقت تطور البلد في انتقاله الحتمي من السكون إلى الحركة وبداية التململ الحداثي الذي يقود عادة إلى التطور، لذا فإن حجم الأحداث أثر بتضخمه على تلك الأعمال الروائية، ومنها ما أصنعه، والحساسية الفنية لأي روائي تجعله دوماً قريباً من الواقع الوطني ليكون واحداً من الشهود عليه.

● حلب، على الرغم من أنها مكون أساسي فيما كتبت،و فضاء تخييلي أكثر منه فضاء واقعياً. لقد ابتكرت أبواباً وأحياء، وشوارع، وساحات، وخانات، ليس لها رصيد واقعي في الجغرافية الحلبية، وكثيراً ما رددت أنك معني بحلب التي تخصك، «حلبي» بتعبيرك الأثير. بمعنى أن ما كتبت لا يحفظ للأجيال القادمة ذاكرة مدينة على المستوى الواقعي، وأنه يفارق معظم المنجز السردي العربي الذي يبدو في الأغلب الأعم منه وثائق عن المكان. ما مسوغ ذلك لديك؟

■ يتغنى الشاعر بمحبوبته، يلبسها من الصفات والخصال ما يجعل منها (نموذجاً) متفرداً، وهكذا هو الفن هو يذهب بالواقع بعيداً عن حقيقته، فيصبح الواقع في العمل الروائي، إيجاباً أو سلباً، واقعاً روائياً يمتلك خصائصه الجديدة، التي لا تبتعد عن الحقيقة الأصلية، أي أن الفن يهدف إلى (النمذجة) في نهاية مطافه. و (حلب) المدينة التي ليست ثوباً تاريخياً طرزته الحضارات المتعاقبة والثقافات المختلفة ومزقته أحياناً الأطماع والإساءات، فقام الفن باستلهام (التطريز) ورتق الشقوق. وقد كتب علي عندما قبلت تلميذاً في معهد الفن أن أحاول إيجاد نموذج للمكان التاريخي ألجأ إليه في البحث عن خصوصية لانتمائي الوطني، فوجدت أن (حلبي) هي الأكثر أهلية لبلورة تلك الخصوصية.

اتهمت مرة بأن (باب الجمر) ليس من أبواب حلب المعروفة تاريخياً، وأعتقد أن مثل هذا الباب يجب أن يوجد ما دام يرتبط بسلوك طبقة من الناس تريد أن تستولي على كل شيء في المدينة، وما دام يدل على شخصية خرجت من أعماق الطبقة الشعبية لتزيح الستار عن أطماع تلك الطبقة، وقد كرست رواية (باب الجمر) للكشف عن ذلك التناقض، فنهض باب الجمر حقيقة في سور (حلبي) المنمذجة.

كما أن مقالا صب جام غضبه علي

لأنني أنتهك المقدسات، وذلك عندما كتبت مسرحية (مقام إبراهيم وصفية)، وقد بحث كاتب المقال بنفسه عن ذلك المقام في مدينة حلب فلم يعثر عليه، فخلص إلى نتيجة مفادها أنني أخترع مقامات دينية من عندي، ولم يكن يعلم أو يدرك أن (حلبي) فيها أكثر من هذا المقام عندما يقوم رجال يمثلون سلطة غاشمة بالحكم بالإعدام على عاشقين صغيرين ليدفنوهما على قيد الحياة، فما يلبث البسطاء من الناس بصدقهم وإيمانهم بشرعة الحب أن يحولوا مكان الجريمة إلى (مقام) يتبركون به.

إن حب المكان في ضيقه، كبيت مثلاً، وفي اتساعه، كمدينة، أو في رحابته، كوطن، يساعد الكتابة الفنية على طمأنينتها في الانطلاق بأدواتها إلى بناء عوالم موازية للواقع، وتقدم لصانع الكتابة عزاء ينبع من الانتماء. وإن تحويل الواقع إلى حالة فنية جديدة سيحفظ، إلى جانب الوقائع التاريخية والشواهد القائمة، ذاكرة المدينة بما يتعلق بما كان على المدينة أن تكونه.

● تبدو المرأة في معظم عالمك السردي، القصصي والروائي، كما لو أنها كائن طالع لتوّه من الأساطير، إلهة، أو خالقة، أو قديسة، أو كائن أثيري يستجمع لنفسه الفضائل الإنسانية كلها، كما في «ليلى» التي تتردد في روايتي: «الحنظل الأليف» و«الفتوحات». والواقع ينفي هذه الصفة «الأسطورية» عن المرأة كما ينفيها عن الرجال. الواقع ينتج نماذج مختلطة قيميا، وأنت، في هذا المجال، أي فيما يتصل بالمرأة، تقدم الخصوبة في أكمل تجلياتها. هل توافقني على هذا التفكيك لعالمك السردي؟ ثم لماذا هذا الإلحاح على اسم «ليلى» بين نص وآخر؟

■ لعبت (الطوباوية) المبكرة في حياتي دورا في البحث عن الكمال، وقد بات واحدا من نقاط الضعف لدي، وهذا الضعف كان سببا في ابتعادي أحيانا عن الواقعية. وسأكتشف بعد حين أن علاج هذه العلة يكون في الحلم، ذلك الحلم الذي يعالج الواقع بكيمياء التخييل، فوجدت أن التخييل يخلق واقعا جديدا، فارتددت إلى الواقعية.

والأنثى التي في داخلنا، مع الإدارك المبكر لمعنى المرأة في المسيرة البيولوجية والحياة الاجتماعية، إلهة في الأسطورة وأما في مسيرة البقاء، وحبيبة في دائرة حفظ النوع وتحسينه، تلك الأنثى كانت تشكل قضية في النزوع إلى البحث عن الكمال، وكانت القضية الأهم، لذا فقد حملتها مسؤولية الوصول إلى ذلك الكمال. وقد دفعتني تلك المعضلة إلى ترميم صورة المرأة لتكون نموذجا لهذا الكمال، وبمثل هذا الإجراء الإصلاحي لمسألة المرأة ظهرت الأنثى في عدد من أعمالي نموذجا معدلا لواقع المرأة، بل مثالا لما يجب أن تكون عليه، أحاول بإظهارها أن تكون قدوة، وليس غريبا أن تدخل المرأة في أدبيات كثيرة ندا متماهيا مع أهمية الأرض وقدسية الوطن ووجود القيم الجميلة، كالعطاء، والخصب،

والجمال.

أما بالنسبة إلى ما أشرت إليه من استخدام اسم (ليلى) لأكثر من مرة، فأشكر لك ملاحظتك التي لم أفكر فيها من قبل، ويبدو أن سؤالك هذا سيساعدني على الكشف عن سر هذا الاستخدام اللغوي وكأنه رمز أو إشارة مكرورة لدي. في البداية أعترف بأنني أبتعد عن الاسم المعروف عندي من قبل، خوف التأثر بخصائص صاحبه وتفاديا لانتقال صفاته وسلوكه إلى الشخصية الفنية التي أكتب عنها، ثم إن اسم ليلى في الثقافة العربية قد شكل عندي رمزا لخصوصية تمثل النقاء والعذوبة والصفاء الروحي ومجموعة من الصفات الآسرة، وكان إيماني بأن ثراء الثقافة العربية قد أغنى (بطاريتي) بجملة من المعارف والإشارات كبعض الأسماء منها.

● أنت تهندس عالم السردي كما لو أنك تضع مكونات هذا العالم تحت عدسة «ميكروسكوب»، حتى ليخيل للمتتبع لإبداعك أن النص لديك أشبه ما يكون بلوحة فسيفساء، يعني وضع جزئية منها في مكان آخر غير مكانها يطيح بجمالية اللوحة كلها. واسمح لي أن أستفيض قليلا لأشير إلى أن نصوصك الإبداعية غالبا ما تكون نصوصا صارمة على المستوى البنائي.. هل لدراستك العلمية دور في ذلك؟

■ انتهيت من (الإنشاء) و(البلاغة الجوفاء)، أو أنني اتخذت موقعا معاديا لهما عندما استخدمت الميكروسكوب أثناء دراستي الجامعية واكتشفت أن هذا الجهاز يمثل أداة مفصلية في المختبر الذي أتلقى فيه الدروس العملية. تبين لي مدى أهمية النظام في الطبيعة كما ستظهر لي أهمية الفوضى المنظمة فيها. لقد ظهر لي في جناح ذبابة أتأمله عبر عدسة الميكروسكوب أن الهندسة البيولوجية والمورفولوجية لأدق الكائنات يخرج من النظام الطبيعي الذي سنتعرف عليه في خارطة الفضاء. وحدة الوجود هذه قد تجلت في فيزيائيتها ستدلني على وحدة الوجود في بنيتها الكيميائية، وهي أيضا ستقودني إلى الوجه الفلسفي من تلك الوحدة. وهذه المحطات البارزة في التكوين الطبيعي والروحي ستكون المعلم الأكثر فعالية في الوصول إلى الهندسة العفوية للبناء الفني للأعمال الأدبية.

وتولد فكرة رواية ما بشكل تلقائي وعفوي، ومن ثم تخضع لا إراديا للنظام الهندسي الذي امتدت أشعته في فضاء المختبر الروحي، الذي يعيد ترتيب ذرات الفكرة كما تفعل الساحة المغناطيسية لذرات الحديد، وتلك حكاية عملي الذي لم أستطع أن أجد له قانونا أقدر على تحديد أطراف معادله، بل أن أفهم مجمل أسراره.

● من أمثلة الحضور العلمي فيما كتبت العلامات اللغوية لشخصياتك، أي أسماء هذه الشخصيات. ومن أمثلة ذلك في «الفتوحات» شاهد الشهيد، والهادي، وسعدالدين الجابر، وعبدالوهاب الشايط، وعبدالمؤمن الشريف، وخليل البني، وسواهم.. التي تبدي، ولا سيما في

شخصيتي شاهد والهادي، حرصا على تعليل، أو على الإفصاح عن مرجعيات علاماتها، ثم تنوع ضمائر السرد في الرواية نفسها، الذي يحيل إلى ذهنية علمية واضحة. ما أود أن أسأله ليس عن هذا الحضور العلمي، بل عن كيفيات بنائك لعوالمك السردية.

■ يصبح اسم العلم إشارة ملازمة له في وجوده، ويظل ملازما له بعد رحيله أيضا، إلا أنه يكون علامة دلالية إذا ما اقترن بأفعال وأعمال تدل عليه حتى في حال غيابه، ومن غير ما استحضار لصورته، فكأن الاسم يصبح أحيانا هو الصورة المعبرة عن صاحبه. وهو في ثقافتنا الإسلامية عامة محاولة من الآباء لإلباس مولودهم منذ البداية صفة الاسم ودلالته، تيمنا أو درءا لمخاطر ما، أو تشبها بقيمة ما، وكأن في إطلاق الاسم محاولة لإضافة قيمة فعلية على الكائن. ولطالما لجأت إلى استغلال ثقافة التسمية هذه في شخوص أعمالي الأدبية، ففي رواية (الفتوحات) مثلا ابتدأت بصبغ الأسرة بصفة الشهادة في ظرف تاريخي منذ أيام الحكم العثماني، ليتحول اسم الأسرة إلى (شهيد) دلالة على ما وقع عليها من ظلم، وكان الولد الأول (شق التوأم) قد كتب عليه أن يكون شاهدا على عصره، لتحويل مهنة الكتابة إلى شهادة، وكان الشق الثاني من التوأم قد حمل اسم الهادي، ليعبر عن قدره في أن يكون علامة على التأمل الروحي والصفاء والسعي إلى المعرفة في معاينته المستمرة لأحوال الكون.

والتوأم، بشقيه، كان وجهين لعملة واحدة على الرغم من التباعد الجسدي في المكان والتلاقي الروحي في الشخصية ورسم مسارها. وقد يكون هذا التصميم المسبق حافزا على السير قدما في رواية ما، وهو الشيء الأكثر استنادا على الهندسة العقلية في البناء الفني. (التيمة) أو الفكرة المنطقية تكون عفوية، والعمارة الفنية تكون أكثر خضوعا للتنظيم، وعادة ما تكون تلك (التيمة) دافعا ومساهما في عملية التنظيم تلك.

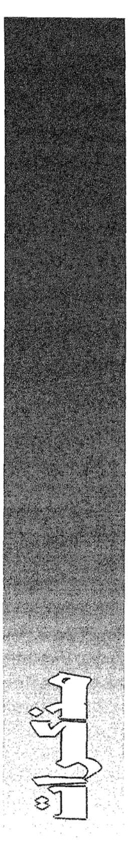
● بعيدا قليلا عن الإبداع الذي يخصك، وقريبا مما يعني الآخر كما يعنيك، مما هو وطني. كيف نبني ثقافةوطنية، بالمعنى الواقعي وليس بالمعنى الاستعماري؟

■ ظلمت الثقافة بربطها بالأعمال الفنية والأدبية فحسب، وهي في الحقيقة نسيج يتداخل في بنية المجتمع، ويعبر عنه، لتكون في نهاية المطاف الهوية الشخصية له. والثقافة حقيقة قائمة في كل المجتمعات، من بدائية وصولا إلى المتقدمة، وهي تصبح مشروعا وطنيا يسهم في بناء المستقبل عندما تتدخل العقلانية والقوانين الناظمة في تأكيدها وفعالياتها. ونحن في سورية خاصة نخضع لنظام مؤسساتي يملك إرادة في التحكم في الكليات، والثقافة هي من الكليات، لذا فإن قيادة مشروعها يبتدئ من قمة الهرم الاجتماعي، أي: المؤسسات. والمشروع الثقافي الوطني يكون بداية في تحويل مفهوم (العمل) إلى قيمة مقدسة، مما يجعلنا نفكر به كديانة أرضية. ولا تظهر

قيمة لهذا العمل إلا بثقافة (الإتقان) التي تعطي للعمل تجليا في الوجود وتمهيدا للمستقبل. وعندما يخضع (الإبداع) لرعاية المجتمع وتقديره تنفتح نوافذ الأفراد لتسهم في الإضافة على الإبداع وللاستفادة منه. وتبقى (ثقافة التوصيل) تتويجا لقافلة الثقافة في اختراقها لسهول الحياة باتجاه أفق المستقبل، والتوصيل لا يقتصر على وسائل الإعلام، بل إن نمو حاسة النقد، والتقويم، وتزاوج الذوق السليم بالقواعد العلمية، سيعطي دورا كبيرا للنقد في عملية التوصيل.

● اسمح لي أن أسألك أخيرا عن الكتابات التي عنيت بإبداعك عامة، في القصة والرواية والمسرحية، عما إذا كانت هذه الكتابات قد تمكنت من الغوص على الجوهري في هذا الإبداع على المستويين المضموني والبنائي، وعما إذا كان جزء أو كل منها قد دفع بك إلى دروب جديدة في الإبداع.

■ لقد حفزتني الكتابات والآراء النقدية السليمة على إعادة النظر أحيانا في مسيرتي الأدبية، ودفعتني المشاغبات النقدية والأساليب المجانية في التقويم إلى توهج حرارة الاستمرار في عملي. وفي الحالتين كانت الفائدة تتساقط علي، فلم يعقني شوك ولم يدهشني ورد، لأن الكتابة كانت الشيء الذي يبرر لي وجودي. لقد علمت منذ البداية أن (النقد) دليل على التحضر العقلي، وأدركت أن (الكتابة) مؤشر للأنسنة، فكنت أسعى إلى تقديم إنسانيتي في الكتابة إلى مقام التحضر، بغية اكتساب معرفة جديدة مازلت بحاجة إليها. إن إحساسي المستمر بالجهل يدفعني إلى المعرفة بجوع أبدي، ويبدو أن ذلك الجوع هو الذي أشعل ثورة السعي إلى المجهول. لقد منّ علي بعض القراء وعدد من النقاد بقراءة جديدة لنص ما، وكنت لا أرمي إلى ذلك، فأدركت أن الكتابة ذات أوجه، قد لا أعلم شيئا عنها سوى الوجه الذي مشيت إلى تصويره.



■ رحلتي مع الكتاب..

خالد سالم محمد

رحلتي مع الكتاب

الحلقة السابعة

● بقلم: خالد سالم محمد / الكويت

تفحص الكتاب قبل الشراء

كان لي يومان في الأسبوع أزور فيهما المكتبات، ألف بين رفوفها وأسأل عن كل جديد يصل.

وكان من عادتي قبل شراء الكتاب أن أقوم بتفحص أوراقه خوفا من أن تكون بعض الأوراق بيضاء أو ممزقة أو مطوية أو تالفة بسبب حبر المطبعة وعدم اهتمام العمال بالملازم عند التجليد، فكثير من ملازم الكتب تتكرر فيها أرقام بعض الصفحات، وتسقط من ملازم أخرى، أو يوضع غلاف الكتاب مقلوبا، أو يكون قص الورق غير سليم. فكنت دائما أختار أحسن نسخة، ولا أسلم في بعض الأحيان من الخطأ.

وربما اقتنيت كتابا كنت قد اشتريته من قبل، وذلك بسبب طبعته الجديدة وتغير الغلاف، وقياس قطع الورق..

وقد يعجبني كتابا ما، ولكن لا أشتريه في وقته، وأعود مرة أخرى إلى المكتبة أسأل عنه فأجد أن نسخه قد نفدت، فالكتاب إذا أعجبك لا تتوانى في شرائه فقد لا تحصل عليه مرة أخرى بسهولة. كما قالوا: الكتاب الجيد يبيع نفسه.

لذا عندما يعجبني كتاب ما وأؤجل شراءه، فعندما أعود إلى البيت ينتابني هاجس بأنه قد ينفد، لذا أظل طوال الليل في تفكير وأرق إلى أن يبزغ فجر اليوم التالي لأسرع إلى المكتبة كي أقتنيه.

طريقة شراء المصاحف

حتى منتصف الخمسينيات كانت أغلب المصاحف المتوافرة في المكتبات الكويتية هي من طبعات مدينة بمباي في الهند. أما طبعات القاهرة وغيرها فهي قليلة.

ولشراء المصحف طريقة تختلف عن غيره من الكتب نظرا لقدسيته ومكانته الرفيعة.

فالمشتري حينما ينتقي مصحفا يريد شراءه لا يقول للبائع: كم ثمنه؟.. فالمصحف لا يقدر بثمن، بل يقول: كم هديته؟

ولطالما حصل سوء فهم واستغراب بين البائع والمشتري عند تقدير السعر.

وعن هذا الموضوع يتحدث الأستاذ قاسم محمد الرجب في مذكراته قائلا: وكثيرا ما جاء أحدهم فطلب مصحفا، وبعد أن قبله وطلب تغليفه دفع درهما واحدا ثم أخذ المصحف وذهب به، مع أن ثمنه لا يقل عن دينار، فإذا ناديته وطالبته ببقية الثمن قال لي مندهشا متعجبا: ماذا.. هل للقرآن ثمن؟ فأقول له: لا.. ولكن تكاليفه أكثر مما تتصور، ولكن قولي هذا لا يجدي نفعا، وقد يعيد المصحف وينصرف مستغربا غير مصدق ما قلت.

اقتناء كتب مهمة

اكتسبت من خلال مطالعتي لمختلف أنواع الكتب خاصة كتب التراث العربي، خبرة لا بأس بها في انتقاء الكتاب والحرص على امتلاكه. فمن الكتب المهمة التي اقتنيتها في هذه الفترة:

1 - حضارة العرب.. تأليف الدكتور غوستاف لوبون، نقله إلى العربية الأستاذ عادل زعيتر، طبع للمرة الأولى عام 1945، وهو من الكتب القيمة.

2 - الغيث المنسجم في شرح لامية العجم.. تأليف الشيخ صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي المتوفى عام 764 هـ، وهو من أشمل وأدق الشروح لهذه اللامية.

3 - بروتوكولات حكماء صهيون.. ترجمة الأستاذ محمد خليفة التونسي، قدم له الأستاذ الكبير عباس محمود العقاد. وهو من أخطر الكتب التي تبين سلوك وخطط ودسائس الصهاينة المدمرة.

4 - ومن الكتب القيمة التي حصلت عليها كتاب: لمحات من تاريخ العالم.. تأليف الزعيم الهندي الراحل جواهر لال نهرو 1989 - 1964. والكتاب كما جاء في مقدمته: عبارة عن رسائل كان يبعثها نهرو لابنته أنديرا غاندي، عندما كان يتنقل من سجن إلى سجن في الفترة الواقعة بين أكتوبر 1930 وأغسطس 1933. ولم يكتف نهرو باختيار الحوادث التاريخية المهمة التي يدرسها الطلاب في المدارس عامة بل تطرق إلى ذكر الأسباب التي تكمن وراء هذه الأحداث بأسلوب قصصي ممتع، وهذا هو السر في عظمة هذا الكتاب القيم.

وكان الأستاذ أحمد بهاء الدين أول من نشر فصول منه في كتاب سماه: الثورات الكبرى.

وقد قام المكتب التجاري في بيروت بترجمة وطبع هذا الكتاب طبعة أولى في يونيو 1957، وطبعة ثانية في أغسطس من العام نفسه.

5 - كتاب طوق الحمامة في الألفة والألاف لابن حزم الأندلسي، وهو كتاب مشهور، ويُعد - كما يقول

محققه الأستاذ فاروق سعد - رسالة قيمة في وصف الحب ومعانيه وأسبابه وأعراضه، يحلل فيه الحب تحليلا نفسيا يضاهي في منهجه ونتائجه أحدث ما توصل إليه علم النفس المعاصر من معطيات في دراسة عاطفة الحب.

وقد اهتم به الغربيون، وقاموا بطباعته ونشره، وأول طبعة له قام بها المستشرق «بتروف» في ليدن مع مقدمة بالفرنسية عام 1914. ثم طبع طبعة ثانية في دمشق عام 1930.

6 - ومن الكتب النفيسة التي حصلت عليها كتاب: تاريخ الأدب الجغرافي، تأليف كراتسكوفسكي، ترجمة الأستاذ صلاح الدين عثمان هاشم، وهو من الكتب الجليلة في موضوعه، أشرفت على طباعته ونشره لجنة التأليف والترجمة والنشر في القاهرة.

7 - من الكتب الممنوعة التي كانت تصل منها أجزاء متفرقة بطريقة سرية كتاب: تاريخ الكويت السياسي.. تأليف: حسين خلف الشيخ خزعل، وقد طبع الجزء الأول منه في بيروت عام 1962، ثم توالت الأجزاء الأربعة الباقية، ثم ضمت الأجزاء الخمسة وطبعت كاملة بطريقة التصوير في بيروت ومصر، وينتهي القسم الخامس منه إلى بداية حكم الشيخ أحمد الجابر الصباح.. ومازال ممنوعا من التداول داخل الكويت.

8 - من الكتب التي حصلت عليها كتاب الفاخر لأبي طالب المفضل بن سلمة بن عاصم المتوفى عام 291هـ.. بتحقيق الأستاذ عبدالعليم الطحاوي والأستاذ محمد علي النجار، سلسلة تراثنا. يتناول فيه مؤلفه ما كان يجري على ألسن الناس، وما يدور في كلامهم، وما يجري في محاوراتهم من أمثال، فردها إلى أصولها المشتقة منها، وأوضح معانيها باختلاف العلماء فيها.

9 - ومن الكتب التي اقتنيتها في هذه الفترة أيضا: كتاب الأمالي لأبي علي القالي، المتوفى عام 356هـ، وكان أحفظ أهل زمانه للغة والشعر، سافر إلى بغداد وأقام فيها 25 سنة، تتلمذ خلالها على ابن دريد ونفطويه وابن دستوريه وغيرهم.

وكتاب الأمالي على شاكلة كتاب الكامل للمبرد، ومنه نسخ خطية في برلين وباريس، وقد طبع للمرة الأولى في مصر، وتكررت طبعاته بعد ذلك.

10 - ومن الكتب التي حصلت عليها كتاب: أخبار الزمان ومن أباده الحدثان للمسعودي.. وهو الجزء الأول فقط الموجود من هذا الكتاب الكبير، يقول عنه المسعودي في مروج الذهب: وقد فصلنا ذلك في كتابنا أخبار الزمان. ولكن مع الأسف فإن الأجزاء الباقية منه مفقودة.

11 - كما اقتنيت أيضا كتاب «مقامات الحريري» المتوفى سنة 516هـ، وأول طبعة صدرت منها هي طبعة دي ساسي في باريس سنة 1822م. كما صدرت في لندن عام 1896م، وطبعت في كل من مصر والهند وتبريز وبيروت.

حظيت مقامات الحريري بمكانة

كبيرة لدى الأدباء العرب وغيرهم، فاهتموا بنشرها وترجمتها، كما وضعوا لها شروحات كثيرة، أشهرها شرح الشريشي المتوفى عام 619هـ.. وطبعت للمرة الأولى في الهند سنة 1300هـ.

12 ومن الكتب التي اشتريتها أيضا كتاب: أعلام الناس فيما وقع للبرامكة مع بني العباس لمحمد بن ذياب الأتليدي، وفيه حكايات وطرائف كثيرة خاصة عن البرامكة ربما لا توجد في كتاب غيره.

13 - وكتاب نخب الذخائر في أحوال الجواهر لمحمد بن إبراهيم السنجاري المعروف بابن الأكفاني المتوفى عام 749هـ.. تحقيق الأب انستاس ماري الكرملي (1866 - 1947) راهب لغوي خدم التراث العربي، أسس مجلة لغة العرب، عضو المجمع العلمي العربي بدمشق، قام بنشر الكثير من المقالات الأدبية والتاريخية ومنها مقال مطول عن الكويت في مجلة المشرق البيروتية العدد العاشر سنة 1904، في حوالي 10 صفحات من صفحة 449 - 457، تحت عنوان «في تسمية مدينة الكويت» ولعله أول مقال ينشر عن الكويت في مجلة عربية.

ومن الكتب التي اقتنيتها كتاب: قرة العين المبصرة بتلخيص كتاب التبصرة للشيخ أبو بكر محمد الملا الحنفي المولود عام 1198هـ. وتوجد في مكتبتي أوراق بخطه فيها مسائل فقهية.

وكتاب: الفتوحات الإسلامية لأحمد زيني دحلان.

xxx

وبعد أن زاد عدد الكتب وضاقت بهم الخزانة الحالية، اتفقت مع أحد النجارين لصنع خزانة كبيرة عدد خاناتها عشرون خانة وارتفاعها متران ونصف المتر، استوعبت جميع الكتب.

وصول أول دفعة من المياه العذبة إلى فيلكا

كان سكان جزيرة فيلكا يعتمدون في مياه الشرب على الآبار الإرتوازية المنتشرة في وسط الجزيرة وجنوبها، وأشهرها: آبار المطينة، وجريان، والعوينة، وآبار المزر.

أما المياه قليلة الملوحة فيحصلون عليها من الآبار الموجودة في البيوت، فكان لا يخلو بيت من بئر، ومياه تلك الآبار تستعمل لغسيل الملابس والأواني وغيرها.

ونظرا لقرب البيوت من ساحل البحر، كانت مياه هذه الآبار تعلو وتهبط حسب المد والجزر.

أما الآبار العذبة فهي قليلة العمق إذ لا يتعدى عمق الواحد منها المتر. وكانت المياه التي تنبع من تلك الآبار تُكَوِّن بقعة صغيرة وسط البئر، فإذا ما زادت عن ذلك معناه أن المياه بدأت تميل إلى الملوحة، فيتحول عنها إلى حفر بئر جديدة.

وكانت النسوة ينقلن المياه من هذه الآبار على فترتين صباحية ومسائية بواسطة الجرار الفخارية وعلب الصفيح الكبيرة «القواطي» وكن يسرن في مجموعات.

وظلت الآبار تفي بحاجة سكان

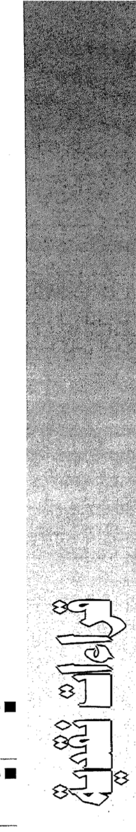
الجزيرة حتى بداية الستينيات، ولكن بعد أن كثر عدد السكان، وافتتحت إدارات ومراكز حكومية عديدة صار الطلب على المياه كثيرا، مما جعل الآبار لا تفي بالحاجة الملحة.

وبعد أن كثرت الشكاوى والمطالبة من الأهالي إلى المسؤولين، بدأت الحكومة بالاستعداد لتزويد الجزيرة بالمياه العذبة، وبني لأجل ذلك خزان اسمنتي كبير قريب من المرسى، وكذلك بركة كبيرة في منتصف الجزيرة زودت بمضخة وأنابيب وحنفيات لنقل المياه إلى البيوت بواسطة العربات في بادئ الأمر.

وصول أول شحنة مياه من الكويت

ووصلت أول شحنة من المياه العذبة من مدينة الكويت إلى جزيرة فيلكا في 1961/2/1.. ونقلت بواسطة سفينتين حديديتين من نوع «الدوبة» يقطر كل منهما مركب بخاري.

وظلت هاتان السفينتان تنقلان المياه العذبة بالتناوب، حيث تقف الواحدة منهما ملاصقة للميناء وتُربط خراطيمها بالأنابيب الكبيرة التي تضخ المياه إلى الخزان الخرساني الكبير وإلى البركة الرئيسية.



■ **الرحلة إلى الشرق**

فيصل خرتش

■ **مفهوم اللغة والتفكير للدكتور فؤاد مرعي**

وضاح محي الدين

الرحلة إلى الشرق

• فيصل خرتش

رحلة الأدباء الفرنسيين إلى البلاد الإسلامية في القرن التاسع عشر

تكمن أهمية هذا البحث في الكشف عن المخزون التصوري للأدباء الفرنسيين في القرنين 19 و20 ورؤيتهم للشرق العربي والإسلام، ويقوم بعرض واسع لرحلات هؤلاء الأدباء وعملية إدراكهم وفهمهم للشرق وبحثهم عن كشف أسراره وغموضه وعاداته وثقافته وعقليته من خلال اللغة والتاريخ والخطابة الغربية. كما أنه يزودنا بمادة إثنوغرافية غزيرة عن حياة الشرق، تناولت مساحة جغرافية واسعة، من آسيا الصغرى إلى سورية ومن مصر إلى الجزائر ومن تونس إلى المغرب. وتمّ ذلك من خلال المدوّنات التي أنتجها الرحالة الأوروبيون خلال رحلاتهم، من كتب أدب الرحلات واليوميات والمذكرات والقصص والقصائد والإنتاج الأدبي وغير الأدبي.

فيما يخص رحلات الأدباء الفرنسيين إلى البلاد الإسلامية في القرن التاسع عشر، يمكن تمييز قضيتين مهمتين: الأولى: إنه إنتاج قام به بشكل حصري أدباء رومنتيكيون كبار، مثل: لامارتين La-martine، نرفال Nerval، غوتييه Gut-er، فلوبيير Flaubert، ديديه Didier، ماكسيم جوكومب.

والنقطة الأخرى هي أنه لا يمكننا فصل الرحلات عن طابع العلاقات المتأزم بين الشرق والغرب في القرن التاسع عشر وتأثير المماحكات الدينية والأطماع الاستعمارية وسياسة التبشير الديني.

يشكل القرن التاسع عشر قرن

الرحلات بلا منازع، وإن كانت هناك رحلات سبقت هذا الزمن بكثير، ويمكن الإشارة في هذا المجال إلى رحلة (ماركو بولو) في القرن الثالث عشر التي قدمت إلى الغرب حضارة الاختلاف وأفسحت المجال الخصب للخيال الأوروبي بالمناطق التي كان يحلم بها، وهي المناطق الدافئة والأنهار العظيمة والمراكب التي لا تحصى. ثم تلا ذلك رحلات عديدة، مثل رحلة فاسكو دي غاما وكرستوفر كولومبوس، من أجل اقتحام الجسور والأسوار الجغرافية للعالم الآخر وشق الطرق وكشف المجاهل.

وبعيدا عن الحروب الصليبية وما نقله الجنود والرهبان من تصورات عن العالم الإسلامي إلى أوروبا، نجد أن الشرق أصبح يحظى بأهمية كبرى، منذ القرن التاسع عشر. فكانت رحلات القساوسة الكبوشيين المعارضين للإصلاح الذين ساحوا في أراضي الإمبراطورية العثمانية، بحثا عن المخطوطات التي تثبت عقيدتهم في التراث البيزنطي، ورافق ذلك تطور العلاقات الدبلوماسية والسياسية مع الولاة العثمانين، وانتعاش التبادل التجاري والبحري مع العالم الإسلامي، مما جعل الملك لويس الرابع عشر يرسل مبعوثيه إلى الإمبراطورية الإسلامية لتعميق العلاقات السياسية والثقافية بين فرنسا والعالم الإسلامي. وقد ساهمت ترجمة (ألف ليلة وليلة) في عملية إدخال العناصر الإنثروبولوجية في تحليلها للمظاهر السياسية والاجتماعية والثقافية. فالرسائل الفارسية لمونتسكيو ورواية «صادق» لفولتير ورواية «صفية» لكريون و«مذكرات السراي» لدوشامب و«حاجي بابا» لمونتربون و«رقصة علي خان» لمسترو دولاتور، تحاول جميعها تقليد النظام الاجتماعي والإنثروبولوجي لليالي العربية، وذلك في تحليل المظاهر السياسية والاجتماعية لأوروبا القرن الثامن عشر.

•الرحلة إلى البلاد الإسلامية

كان الذهاب إلى الشرق يمثل شيئا مهما في ذلك العصر، كتب ماكسيم جوكومب وهو يحيي ذكريات رحلته عام 1844 «الناس مازالوا يعتقدون بالطاعون بالغضب السماوي وبمكائد قطاع الطرق وبشاعة الانكشارية، أما أنا فلم أكن أؤمن إلا بالشمس وقوافل الجمال ومشاهد الطبيعة الخلابة».

الشرق هو الرومانتيكية أو الواقعية التي حلم بها لامارتين وديديه وغوتييه وفلوبيير وفرومنتان. فقد ذهب ديديه المشمئز من باريس ومن فرنسا ومن أوروبا بكاملها، إلى هناك ليبحث عن (الراحة والنسيان) وكانت خميلة لامارتين عاشقة للبحر والصحراء والجبال والعادات ومخلوقات الله المرسومة على ظلال الشرق.. لمَ لا يرحل إلى هناك؟..

كانوا يبتهجون للضجة المبرقشة

التي تعرضهاعليهم بازارات بيروت ودمشق وكانوا يعجبون بالقرى والضياع التي لها شكل أعشاش النسور، وفي هذه القرى التي يقطنها الدروز، يستقبل الأمير بشير الشهابي لامارتين بقصر ذي أبراج مسننة وأروقة مقوسة وقد انتصب بسلالمه المرمرية وأحواضه الهامة.

«في هذه الجبال البكر لم تنتهك بعد وحيث يحيا الناس فيها وجود قروسطيا، فالأميرات يذهبن إلى الينبوع، بينما آباؤهن وأزواجهن وإخوانهن يصطادون النسور.

حينما تجتاز قرية ترى الشيخ جالسا قبالة قصره الريفي المسن الصغير، حيث تلعب الخيول المسرجة الجميلة في الباحة، بينما يرتدي وجهاء القرية العباءات الباذخة والمبطنة بالفرو وأحزمتهم الحريرية الحمراء المنطقة بالخناجر، فلا تحسب نفسك إلا أمام شعب من الملوك».

يا لها من مواضيع مثيرة للفضول، يا لها من موتيفات ساخرة، إنها أشجار الأرز في لبنان، تلك الأشجار التي تتوّج مثل البراقع جبهة الجبل وتبدو مثل كائنات سماوية هبطت على الأرض بهيئة أشجار.. وعلى مقربة من صيدون، هناك الليدي استاتهوب الغامضة (سيريس الصحراء) المحبوسة في قصرها الريفي الصغير، هناك بعلبك وخرائبها العظيمة والقدس خاصة والمدن التي مر بها المسيح.

الشرق هو بلد الديانات المختلفة ويؤكد نرفال بحق على مزيج الاعتقادات والحماس الصوفي الذي يميزها، وتركيا هي أرض العبادات والمعجزات وحتى الخرافات، إنها بلد التأمل العميق والحدس والعبادة، إنها البلد التي تهيمن عليها الجوامع المنتشرة في كل البلاد التي ترتل بصوت حاد آذان المؤذنين، إنها تيمات عديدة وتنويعات لامعة، وسوف ندع لامارتين ومالارميه وغوتيه ونرفال لننصت إلى بيير لوتي الذي عرف كيف ينظم ذلك شعرا أفضل من غيره: (الترتيل ذو اللغز العظيم الذي يراق بدفعات سوداوية عصبيّة على الوصف، ثم تتعاقب سلسلة متتابعة من طبقة صوتية واطئة، إنه نشيد الخشوع، نشيد الموت والحزن العذب واللذيذ في صوتهم الذي ينقل في ساعات محددة بحزن غير متناه اسم الله.. الله أكبر.. الله أكبر).

يظل الشرق شيئا رسمه لنا الشعراء الرومانتيكيون، باستسلامهم لخيالهم أو باستيحائه من الواقع. والرحالة من لامارتين إلى فلوبيير، تعاقبوا عليه بكتابات متنوعة بدأت تولد منذ العام 1855. وهكذا فما إن أصبح الشرق قريبا جدا من أوروبا حتى «ذهبنا نفتش في الأماكن الأخرى عن أحاسيس جديدة لا مثيل لها، بيد أننا نصرخ قائلين، كما فعل فلوبيير (وداعا يا مساجد وداعا أيها الأتراك الطيبون في المقاهي وداعا أيتها النساء المتوشحات) لأننا سنعثر عليهم من جديد في الجزائر وفي الإسكندرية.

في صفحات غوتيه من الألوان ما يمكن أن يترجم إلى لوحات غنية

ونابضة بالحياة، أما فرومنتان فقد عوّدنا على بساطة أكبر، بينما كان ديديه يمتلك روحانية عليا، بيد أن غوتيه كان يرسم الخطوط ويحدد الأحجام وتنافر الألوان ولا يتراجع أمام التفصيلات الواقعية، إنه لا يحدثنا عن الريف إلا قليلا ومن الواضح أنه لم ير في الجزائر سوى المدن: «كانت القسطنطينية جاثمة على صخرتها مثل وكر صغير، ووهران المنحنية كانت على هاوية الخضرة، بينما كانت الجزائر البيضاء تتكئ على جبلها ورأسها يسبح، وقدماها تغوص في اللازورد الأبدي.. إن أي جزائر كانت مثل ربطة الخيوط، حيث شحذت عشرون قطة أظافرها بمزاج مرتاح..».

.. هنا تمتزج جميع اللهجات والأزياء والبرانص وأمام الحوانيت ترى نصف طبقة شفافة تتلألأ تحتها غلايين مزينة القنازع وأفواهها مصنوعة من العنبر أو من المحار أو من الجلد، وقوارير ماء الورد والستر المطرزة والمذيلة بالكشاكش والبوابيج المشذّرة والسجاجيد الثقيلة، وأنطقة الحرير..».

وهناك قصة لمالارميه، اسمها (جومان) تستخدم لهجة مضللة عن الحياة في الجزائر. ويسجل موبسان في بضع صفحات انطباعات رحلة تحت الشمس، وهنالك الحكاية الممتعة لبيير لوتي (السيدات الثلاث من القصبة) وهي «مدينة الثلج تحت الضياء الباهر.. شلال متفجر من المنازل.. الجنوب بصرائحه المجهولة وامتداداته اللامتناهية والكئيبة، يكفي العين هذا المشهد الذي يسيل ضياء، والخريف المقفر والموحش يكفي الفكر ويرضي الإحساس والحلم لأنه تام ومجرد.. كل شيء يحترق».

أما فرومنتان وهو كاتب من كتاب الغرائبية، فقد سجل ببساطة، وعلى الطبيعة كل ما رآه دون إدهاش، إنه يجدد دائما الكلمة الدقيقة التي تساعد على رسم المشهد بخطوط دقيقة وواضحة وملموسة.. إنه الرسام الحق للجزائر، لقد رسم لنا صورا لا تضاهيها صور، وإن كانت روايات بروتون أكثر حركة وأكثر صخبا، فإنها ليست أكثر حقيقة ولا أكثر تلوينا.. في الوقت ذاته الذي كان يتم فيه اكتشاف الجزائر (كنا) نكتشف مصر. وقد زار مارسلس القاهرة وتسلق الأهرامات وجال في أطلال ممفيس وأعجب بالنوبيين وهم يسبحون عراة في النيل، ويمكن القول: إن الكتاب الأكثر كمالا والأكثر حيوية حول الشرق هو كتاب جيراردو نرفال، الذي رسم عند عودته من مصر طريقا مسدودا وإلى جانبه ثلاث نخلات ومسجد وذلك على جدران منزل بيتوفيل غوتييه.

لقد عاش بيير لوتي حياة الإسلام، جالسا في مقهى وهو يصغي للرواة العرب وهم يسبحون ببطء حكاياتهم، فيشهد رقص العوالم تحت غيمة من الغبار ودخان التبغ، أو وصول القافلة القادمة من مكة، تحت رعد من ضربات الطبول والصناجات والطنبور:

(أمة من المؤمنين في مسيرتها.. والجمال وحيدة السنام المزينة

بالريش، تسير وئيدة وهي تبارك الجمهور، وكانت الخيم المبرقشة منصوبة، مغاربة ملتمون وصلبون، أمراء وشيوخ يقطرون فضة وأحجار كريمة، ونساء محمولات على الهوادج والمحفات).

بالمقابل نجد أن تونس لم تمنح للغرائبية الأدبية إلا النذر اليسير، وهناك ملاحظات قصيرة كتبها فلوبيير عن قرطاجة وبعض الصفحات لموباسان وكتاب لمريم هادي، لقد بقيت تونس بالرغم من اختلافها الحقيقي جوابا مبسطا عن حالة الجزائر.

ويختلف الحال مع المغرب، إذ لم تكفّ ومنذ مائة عام عن أن تكون مادة للغرائبية، وهذا يعود إلى الغموض الذي كان يغلفها. فمنذ عام 1932 أصدر شارل ديديه (نزهة إلى المغرب) وكان ديلاكروا قد سبقه إلى ذلك في نشر ملاحظاته ورسائله التي تصرح بأن المغرب قليل التطور ومتخلف، بيد أنه متطابق مع ذاته على العكس من الجزائر ذات السلوك الأكثر عنفا، وكم هي كبيرة سعادة بيير لوتي بالإسلام، حين يرى فرسانا بأزياء فاقعة الألوان وحدائق رائعة ومياه متدفقة، ثم يشهد الظهور المدهش للسلطان المتلفع بالبياض على جواد أشهب. إنها وثائق غرائبية وبانورامية رائعة للمدينة التي ترقص وسط سيرك من الجبال التي يغلب عليها اللون الوردي الملتهب بين طيات الظلال المطلقة الزرقة، حيث اللقالق في ذهب السماء الأخضر وحيث سطوح المنازل التي لوحتها الشمس حتى أضحت متفحمة.

• الرحلة إلى بلاد فارس والبلاد الشرقية:

زار الرحالة آسيا ورأوها بأعينهم، وعاد غوبينو إلى باريس ومعه دراسة قيمة عن الأديان في آسيا الوسطى، كما كان يحمل معه أيضا حكايات آسيوية، تعتبر من الحكايات الممتازة. وقد يفضل بعضهم مذكرات الطريق التي كتبها بيير لوتي وهو يصل إلى أصفهان، ويا لها من صفحات مؤثرة تلك التي تصف صعوده نحو هضاب إيران في الفضاء اللامحدود وفي الصحراء الشاسعة الليلية عبر طرق شبه عمودية تتخللها مواقف القوافل فتضوع فيها أشجار البرتقال المزدهرة.

وهناك وقفاته الطويلة في شيراز وفي أصفهان مدينة التركواز واللازورد والمحاطة بنطاق من الجبال، تشرف عليها قباب المساجد المصنوعة من «المينا الزرقاء والخضراء».. ولم يرسم أحد مطلقا العظمة الساحقة للعمارة الهندية أفضل من لوتي، لقد ذهب إلى هناك ليسأل هذا البلد المجنون بالعبادات عن أدلة للإيمان. فلاحظ خواء اللاهوتيين الهندوس ولم يجد ما يكفي لإرضاء عقله.

ويجتاز لوتي الصحراء من السويس إلى سيناء، ومنها إلى القدس عن طريق الخليل، مدينة

الصخور الرمادية، حيث يشعر بأن الأزمنة الإنجيلية قد صعدت من هاوية، وعندما مرّ ببيت لحم رأى فيها مريم العذراء تتجلى أمامه. وسوف يذكر بلغة جميلة مأساة عذاب المسيح، ثم يواصل تغلغله حتى يصل إلى جرش والبحر الميت والأردن، ويبلغ الساحل بعد عبوره للخليل وهو حزين لأنه لم يعثر على الإيمان أثناء رحلة الحج هذه.

لقد عثر على الشرق التركي، ذلك الشرق الذي كان يحبه أكثر من أي شيء آخر: «الشعب العربي شعب الحلم الذي يمضي بذاته وبسرعة أمام الاجتياح الهدام والمميت لرجال الغرب».. ويشعر لوتي في اسطنبول بأنه يحب كل ما كان موجودا في مدينة السلاطين.. مدينة المنائر والقباب المعظمة، مدينة فريدة لا تضاهيها مدينة أخرى، مدينة مرسومة بدقة على السماء والدائرة الزرقاء لبحر مرمرة الذي يحجب علينا الأفق».

وخلال بضعة أشهر تغلغل لوتي طويلا وبشغف في جاذبية الحياة الإسلامية، زار الأماكن ووصفها بالتفاصيل وبصورة أكثر بتيورسكية، ولا سيما سكوتاري واسطنبول تحت أصوات المؤذنين أو الساهرين في الليل: «كم هو رفيع وحكيم هذا التصور الذي يحمله هؤلاء الناس المسلمون، فهم يعدون أشياء الدنيا زائلة ويضعون آمالهم في الله ويصلون ويخلقون لأنفسهم القليل من الحاجات والقليل جدا من الاحتياجات ويتمتعون بأكثر قدر من الإيجاز بكل ما هو ذي جمال حقيقي على الأرض، مثل الربيع والصباحات الرقراقة والأماني الذهبية...». لقد وجد «لوتي» في الإسلام سلالم الروح والحواس وسط منظر رائع.

نلمس من خلال تعاقب فصول الكتاب صورة الشرق التي تبناها الغرب في تناميه المتلاحق وتاريخه، كما ويمكننا تحديد الدرجة التي تعرضت لها هذه الصورة من الصقل والتشذيب والمعالجة في المجال الحي للمعرفة الغربية، وهو المجال الخصب لتنامي الخيال الغربي الذي أضفى شكلا ومعنى على التجربة الشرقية.

- الرحلة إلى الشرق
- بيير جوردا
- ترجمة. د. مي عبدالكريم - علي بدر.
- الطبعة الأولى 2000م - دار الأهالي - دمشق - سورية.

د. فؤاد مرعي

يضع مفهوم اللغة والتفكير في كفتي الميزان

● وضاح محيي الدين

اللغة منظومة من الإشارات الصوتية المستقلة، تنشأ في المجتمع اعتباطا. وتستخدم بهدف التفاهم بين أفراده، وهي قادرة على التعبير عن مجمل معارف الإنسان وتصوراته عن العالم واللغة سمة مهمة تميز الإنسان وعالمه عن عالم الحيوان.

أما التفكير فهو عملية عكس الواقع الموضوعي التي تمكن الإنسان من الحصول على المعارف من موضوعات وخصائص وعلاقات في العالم الحقيقي لا يمكن أن يستوعبها استيعابا مباشرا، إن التفكير وظيفة الدماغ، وهو بهذا المعنى عملية طبيعية، ولكن كل إنسان مستقل لا يصبح ذاتا مفكرة إلا حين يمتلك اللغة والمفاهيم والمنطق. بهذين التعريفين للغة والتفكير بدأ الناقد الدكتور فؤاد مرعي بحثه «في اللغة والتفكير» والمتضمن ثلاثة فصول «الترجمة ودورها في التفاعل الفكري - طرق

الترجمة ـ الأسلوبية حوار في النظرية والتطبيق». مؤكدا أن العلم الحديث يقر بوحدة اللغة والفكر انطلاقا من الأسس العامة لمنشأهما ومن كونهما تخدمان الممارسة العملية والإنتاج، فاللغة والفكر نشآ وتطورا على أساس حاجات النشاط العلمي للناس، وهما مترابطان ويشترط كل منهما وجود الآخر.

ويقدم د.مرعي رأيه بأن اللغة هي واقع وجود التفكير، وهي العنصر الذي تتجلى فيه حياة الفكر ولكن الأفكار لا تتحول إلى لغة فتفقد بذلك تميزها. ص 4ـ6ـ7.

وينوه الناقد د.مرعي بأن نشوء الكلام وسيلة لتطور الوعي والمجتمع والإنسان، فاللغة تحقق التواصل البشري بين الأجيال وتاريخ كل لغة مرتبط بتاريخ الشعب الناطق بها.. وهي أهم عنصر لتوحيد الناس وتضامنها داخل بوتقة الشعب ومن ثم إلى مضمون الأمة، العرب مثالا.. ويخص الدكتور فؤاد مرعي دراسته هذه باللغة العربية حصرا حيث يقف متسائلا حول نوعية الثقافات السائدة في الوطن العربي حاليا والمتأوربة منها وما هو موضوع التراثية التي تعاني من إجحاف تاريخي بحقها أمام دعاة يطالبون باللحاق بالحضارة الأوروبية واستعمال إنجازاتها العلمية والثقافية.

ويكشف الناقد بعض الأسباب والسلبيات التي أدت لهذه الإشكاليات في اللغة والتفكير، حيث إن المشكلة متعلقة بالمشرفين اللغويين على المناهج في الوطن العربي وبكل مراحله الدراسية من نحو وصرف وبلاغة تؤدي إلى لغة مؤطرة بمنهجية بعيدة عن التطور اللغوي ويعطي مثالا مقالة الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي المعنونة «اللغة ملكية عامة» منشورة في جريدة الأهرام 1/ 7/ 1996. ويسمي د.مرعي هذه الحالة باللوثة اللغوية وأسبابها: هم النخبة المتأوربة وثانيا نفور وخيبة أمل عند أجيالنا الشابة بفعل نخبة سلفية متعصبة نصبت نفسها قيمة على اللغة وفرضت نفسها على مؤسسات التعليم. ويسترسل د.مرعي قائلا وهو المدرس في كلية الآداب بجامعة حلب: هل صح أن درسنا يوما استجابة الطلاب في الجامعات والمدارس لما يقوله الأساتذة، وأساتذة علوم اللغة بوجه خاص؟ هل يعرف الأساتذة من أمر عقول طلابهم ما يكفي..؟ وينتقل في دراسته إلى الترجمة ودورها في التفاعل الفكري بين العرب وأوروبا المعاصرة ويستعرض نشأة علم الترجمة والتفريق بين الترجمة العلمية والترجمة الأدبية، وكيف تعرضت المثاقفة العربية في مطلع القرن الماضي لحركة ترجمة لكبار المفكرين والأدباء الأوروبيين فكانت هناك ترجمات بالغة السوء من حيث اللغة والفكرة فجاء ما يسمى «بالتصرف» وعند قراءة النص الأصلي وترجمته تقف أمام عمل يختلف عن أصله بالكامل وهو يدل على ضعف المترجم العربي الذي لا يملك من لغة النص الأساسي إلا بعض مفرداتها.

ويستعرض بعض أسماء المبدعين ممن ساهموا في حركة المثاقفة الأوروبية والعربية وكانوا من أوائل المتنورين في مطلع القرن التاسع عشر «فرنسيس مراش - أديب إسحق - جورجي زيدان - فرح أنطون.. وينوه د. مرعي بالسمات العامة للترجمة في عصر النهضة فيذكر بأن مسلك المترجمين العرب تميز بالتالي: «تحوير اسم العمل المترجم بما يتلاءم مع قواعد اللغة والأسلوب العربي - تعريب محتوى العمل الأدبي المترجم عن طريق إسقاط كل ما هو غير مفهوم ولا يتفق مع قواعد وسلوك أخلاق المجتمع العربي - تحميل العمل المترجم أفكار المترجم نفسه بحيث يؤدي إلى تغيير المحتوى الفكري جذريا كترجمات المنفلوطي. وأخيرا إهمال اسم الكاتب الأصلي وادعاء المترجم بأنه هو نفسه مؤلف العمل»، ويعدد د. مرعي طرق الترجمة التي اتبعها المترجمون فيذكرها «الاقتباس من التراث - الأقلمة - الاشتقاق - التعريب اللفظي»، ويتابع الناقد الباحث د. مرعي تعمقه في مفهوم الترجمة للعربية بعد نيل الدول العربية لاستقلالها الوطني بأن المترجمين استمروا في استخدام الطرق القديمة التي ذكرناها حتى جاء مطلع الستينيات، فشهدت الثقافة العربية غزوا لا مثيل له للمؤلفات الوجودية، فترجمت ثلاثية «دروب الحرية» لسارتر، و«المثقفون» لسيمون دوبوفوار، وغرقت السوق الثقافية بترجمات لكولن ويلسون وألبرتو مورافيا، وأصبحت كلمات الحرية والمسؤولية والالتزام والغثيان والسأم والقلق والوجودية تستخدم بشكل دائم بين من قرأها أو سمعها وبشكل يدعو حقا للقرف والغثيان..؟ وجاءت هزيمة حزيران 1967 لتختفي هذه الترجمات الوجودية لموقف سارتر من الدولة الصهيونية وتأييده لها.. وغصت الساحة الثقافية بالترجمات الماركسية ومعظمها ترجم عن الروسية أو الفرنسية والإنجليزية، فكانت أعمال ماركس وأنجلز ولينين. وتروتسكي وغارودي وغيفارا وماوتسي تونغ وهوشي منه امتلأ العقل العربي بهذه الترجمات المؤدلجة يساريا واستغلت الأحزاب والتنظيمات السياسية والسلطات العربية هذه الترجمات أسوأ استغلال جاعلة منها وسيلة ناجعة في تشديد قبضتها على مجتمعاتها وسط صخب ديماغوجي نادر المثال، وهكذا تحولت الماركسية إلى إيديولوجيا السلطة ص 38 - 39، ويعطي مثالا على ذلك بأن الروائي وليد إخلاصي والروائي د. عبدالسلام العجيلي والروائي فاضل السباعي قد طالهم هذا المفهوم الديماغوجي الماركسي وخصوصا بعد صدور كتاب «الأدب والأيديولوجيا» لنبيل سليمان وبوعلي ياسين. وينوه د. مرعي بأن المشتغلين في الأدب والنقد والترجمة آنذاك اتصفوا بالببغاوية ورددوا شعارات الأيديولوجيا المترجمة دون ترو، يوزعون اتهاماتهم الجاهزة على كل من لا تنطبق عليه وصفات الترجمات المحفوظة عن ظهر قلب.

وينوه د.فؤاد مرعي إلى خطر بدأ بالتسلل إلى ترجماتنا العربية كما حدث مع الوجودية والماركسية ألا وهو الترجمات البنيوية لرولان بارت وميشيل فوكو ولوسيان غولدمان وليفي شتراوس.. إلخ، وخلال العقدين الآخرين ساهمت دوريات عربية في نشر هذه الدراسات البنيوية مثل مجلة «مواقف - الفكر العربي - الكرمل - الحياة الثقافية - المعرفة - الآداب الأجنبية - الموقف الأدبي - الحوليات التونسية.. إلخ».

ويعطي د.مرعي نماذجا لأخطاء هذه الترجمات:

أ - ترجم موريس أبو ناضر مقالة تودوروف/ الناس - الحكايات/ إلى ألف ليلة وليلة - ترجم كاظم جهاد كتاب لتودوروف **poetique** تحت عنوان «الإنشائية» بينما ترجمه المغربي شكري المنحوت بعنوان «الشعرية».

- ترجم محمد برادة كتاب رولان بارت «درجة الصفر للكتابة» بينما ترجمه نعيم الحمصي «الكتابة في درجة الصفر» أيهما أقرب للصح..؟ هذه نماذج لفوضى الترجمة أما ترجمة المصطلحات فحدث ولا حرج..

وأخيرا يخرج الدكتور فؤاد مرعي في دراسته هذه إلى أن سبب التردي اللغوي لهذه الترجمات العربية من اللغات الأخرى يعود إلى النزوع الاستهلاكي الإيديولوجي، حيث يؤكد أن الترجمة لم تكن بدافع معرفي بل بدافع أيديولوجي أي للاستهلاك وليس لصالح تنمية الوعي العربي وتطويره، فما معنى أن تمتلئ المكتبات الغربية بمئات الترجمات التي تدرس الماركسية عن اللغة الروسية والفرنسية والإنجليزية قبل أن تترجم أعمال هيغل وماركس وأنجلز، وما معنى ترجمة أعمال أنصار مدرسة التحليل النفسي مثل «هربرت ماركوز - إيريك فروم - فلهلم رايخ» وتبقى أعمال المؤسس «فرويد» مجهولة للقارئ العربي..؟ لقد تحولت الترجمة للعربية إلى نوع من «البزنس» تديره حفنة من المولين المغامرين الساعين للربح دون النظر إلى النتائج، إننا في حقل الترجمة الفكرية والثقافية أشبه بمن يود أن يجني الثمار من دون أن يزرع الشجر.

وأمام هذه النظرة التشاؤمية لماضي وحاضر ومستقبل الترجمة العربية، يبقى عند د.مرعي تفاؤلا وأملا ببعض المؤسسات الثقافية العربية القادرة على رفع سوية الترجمات ودورها مثل وزارات الثقافة في سوريا والكويت والعراق وهيئة الكتاب المصري والمؤسسات الثقافية في الإمارات العربية المتحدة. هذه المؤسسات التي أعطت للمكتبة العربية ترجمات لعيون الأدب العالمي وفكره من قصة ومسرح ورواية وشعر ودراسات فلسفية. وهي مطالبة الآن وبأكثر من ذي قبل برفع وتيرة عملها أمام غزو ثقافي قادم لا تعرف عواقبه..

وفي آخر دراسته النقدية يستعرض الأسلوبية بين النظرية والتطبيق. ويشرح معاني الأسلوبية

في علم اللغة وعلم الأدب ويؤكد أن الأسلوب في علم الأدب أكثر شمولية واتساعا عنه في علم اللغة وأن الأسلوبية ليست بديلا للنقد الأدبي بل هي مدرسة للتفكير الشكلي، ويعطي مثالا: المدرسة الشكلانية الروسية حيث انغلاق النص على ذاته يؤدي إلى الهروب من المعرفة الكلية للنص الإبداعي وتتم المعرفة على الشكل الجزئي..

أخيرا.. إن د.فؤاد مرعي قدم في دراسته المقارنة هذه مفهوما معاصرا وتنويريا لمفهوم اللغة والتفكير عند المثقف العربي وقارئه والذي هو بحاجة إلى ثقافة متنامية مع ثورة الأدب وكافة العلوم التي يشهده العالم، وهل سنبقى نحن العرب من موقع المتفرج المتلقي أم سندخل الدائرة ونساهم في خلق عالم لنا موطئ فيه..

العنوان: في اللغة والتفكير
التأليف: د. فؤاد مرعي
الناشر: دار المدى للثقافة والنشر
ـ دمشق سوريا عام ٢٠٠٢
ـ عدد الصفحات ٨٧ صفحة من القطع الصغير



■ الكويت / أنيس منصور في رابطة الأدباء

عبدالرحمن حلاق

■ القاهرة / هاملت يحصد جائزتي أفضل عرض وإخراج

محمد الحمامصي

■ دمشق / الماغوط حطاب الأشجار العالية

علي الكردي

الكويت: عبدالرحمن حلاق

أنقذه عبدالحليم حافظ من التورط في الغناء.. فآثر الفلسفة

أنيس منصور: حجمي من المعرفة حجم طابع بريد لصق على مسلة فرعوينة

على منبر رابطة الأدباء وبالتعاون مع السفارة المصرية تمت استضافة الكاتب والصحافي أنيس منصور في أمسية لطيفة تحدث فيها الكاتب عن تجربته في الكتابة من خلال اختياره موضوع صناعة الكتاب. وقد قدم الأستاذ عبدالله خلف الضيف بمقدمة طويلة تحدث فيها عن تاريخ الكاتب والمناصب التي شغلها عبر عقود من عمله في هذا المجال، كما تطرق إلى بعض ما جاء في أمسية الكاتب التي تمت في المركز الثقافي التابع للسفارة المصرية.

استهل الكاتب أنيس منصور حديثه عن مشكلة قد تكون قائمة حول ما يكتب، وما تفعل كتابته، مؤكدا أن العالم يقرأ ما هو مكتوب فقط، وإذا لم يوجد كلام يناقضه فالعالم مضطر لأن يسلم به، وهذا ما حصل من وجهة نظر الكاتب في التاريخ العربي، فالعرب خاضوا حروبا كثيرة لكنهم لم يكتبوا، أما إسرائيل فقد دونت كل شيء.

وحول صناعة الكتاب تطرق الضيف إلى ذلك من خلال تجربته الخاصة معترفا بادئ ذي بدء بأنه كاتب بلا طموح، وكل ما يتمناه أن يكون واضحا سهلا لدى أقل الناس

ثقافة، ذلك أنه يشتري الكتاب ومن حقه أن يفهم قدر ما يدفع، فهو زبون، والزبون دائما على حق. وأضاف أن الكتابة صنعة، (وكل أملي أن أكون مفهوما، ولا بأس في سبيل ذلك أن كررت كتابتي، أو حتى عناوين كتبي، فالتكرار ليس عيبا، ولا يخيف الكاتب، المهم أن تكون الكتابة متنوعة، تبتعد بالقارئ عن الملل، فالبلبل منذ ملايين السنين يقول لحنا واحدا، وشكسبير لا يملك - على عظمته - أكثر من ست شخصيات تناولها من زوايا مختلفة، ويحق لي أن أدعي أن الفلسفة الصعبة علمتني كيف أكون مفهوما حتى لطلبة جاؤوا من الثانوية بلا أي خلفية فلسفية، فأنا أشيئ المعاني لأجعلها محسوسة، بمعنى أوضح، ما أريد أن يفهمه الآخر. وقد ساعدني حفظ القرآن منذ نعومة أظفاري ومن ثم الشعر حفظا ونظما، على تكوين ذائقة أدبية تمكنني من صياغة الكلام، ولا أنكر تأثير الفلسفة فيما بعد على ما كتبت من شعر، وفي أمسية شعرية بمناسبة المولد النبوي الشريف ألقيت قصيدة في حفل أقامته جمعية للإخوان المسلمين وبعد أن سمعها حسن البنا، حذرني من الغموض لأني أخاطب أناسا بسطاء فتوقفت من يومها عن نظم الشعر).

بعد ذلك قدم الكاتب مجموعة من النصائح للمبتدئين في عالم الكتابة كان أهمها ألا يجبر الكاتب نفسه على الكتابة بل يروض نفسه ترويضا، ويجب أن يقرأ الكاتب ما هو ممتع بالنسبة إليه لأن الأدب يعيش على الأدب والقراءة هي المصدر الأساسي لتنمية المواهب.

ثم أضاف لأن شرط النجاح في الأدب وغيره هو الجدية ومحبة العمل والتواضع أمام المعرفة، ذاكرا قول اينشتاين (حجمي في المعرفة حجم طابع بريد لصق على مسلة فرعونية).

وتحدث الضيف حول تجربته مع الغناء والتي وصل فيها لزيارة عبدالوهاب برفقة عبدالحليم حافظ وكمال الطويل، مقررا إن رأى تشجيعا من عبدالوهاب لموهبته، أن يترك الفلسفة والتدريس ويتفرغ للغناء. وهناك وجد عبدالوهاب يعزف على العود وأمامه فلاحة تغني بشكل سيئ وعبدالوهاب يقول آه، ولما أفضى باستغرابه لعبدالحليم، قال له: ألا تعرف أن عبدالوهاب مجامل!

بعد فترة ذكر أنيس منصور الحادثة في لقاء تلفزيوني معه، فأزعج عبدالوهاب الذي قال إن أنيس منصور أساء إليه ولكن إذا كان أنيس منصور خسارة للطرب فهو مكسب للأدب.

بعد ذلك توجه الجمهور بأسئلته، فاستفسرت فاطمة يوسف العلي عما تناقلته الألسن قبيل تأميم قناة السويس واجتماعه مع الرئيس عبدالناصر حول بعض الأمور الروحانية. فتوقف وقفة طويلة في جوابه شارحا عملية استحضار الأرواح عن طريق السلة، الطريقة التي رآها في إندونيسيا للمرة الأولى ثم انتشرت عالميا ولم يكتب عنها إلا بعد أن رأى أناسا في بلاد مختلفة يستعملونها وتأكد من

صحتها، وسميت في مصر بسلة أنيس منصور. وذكر أن عبدالناصر كان يحضر الكثير من جلسات تحضير الأرواح. توجهت إليه بسؤال حول مجموعة مقالات كتبها تحت عنوان (نحن نسيئ الظن بإسرائيل).. هل يجدر بنا بعد كل هذه المجازر التي ارتكبتها أن نحسن الظن بها؟

أجاب: إن ما ارتكبته إسرائيل يحتاج إلى مئات السنين كي نستطيع تجاوزه ونسيانه، وقد أقمت معرضا متنقلا بعد عام 1967 تحت عنوان (اعرف عدوك) بأننا لا نعرف شيئا وأنهم تجاوزوا ما جاء في (بروتوكولات حكماء صهيون) وعرفوا كيف يسيطرون على العالم ومن سوء حظ الفلسطينيين أنهم على حدود أمريكا.

بعد ذلك أصر الكاتب أنيس منصور على تناول الغبقة الرمضانية على مبدأ حسن التخلص.

القاهرة محمد الحمامصي

في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي

مؤتمر هاملت يحصد جائزتي أفضل عرض وإخراج

و(تحت الحصار) يكتفي بالسخرية من أمريكا والعالم بعد ١١ سبتمبر

بعرض مصري يسخر من العالم وأمريكا بعد أحداث ١١ سبتمبر، وينتصر لفعل المقاومة في فلسطين المحتلة افتتح مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي دورته الرابعة عشرة.. حيث جعل المخرج اللبناني وليد عوني شخصيات مسرحيته «تحت الحصار» تتحرك وفق تشكيلات حركية لافتة تسخر في أحد مشاهدها من الواقع الدموي للعالم، ومن صورة أمريكا بعد (١١) سبتمبر حيث ظهرت فيها أبراجها ورموز ثقافتها وهي تترنح أمام طائرات ورقية.. وتتابعت خلال العرض مشاهد العنف المختلفة بين محاولات سحق الطفولة والمقاومة المضادة لها عبر لوحات تشكيلية معقدة التقنية تشارك في تكوينها أجساد الراقصين المختفين ويتفاعل فيها الرقص والصورة والموسيقى، وعبر المخرج عن رؤيته من خلال التكوينات التي يشكلها الراقصون لواقع يمكن إدراكه من خلال رمزيته كمخاض وولادة ومواجهة القمع والانسحاق.. وقد ألقت الأمريكية مارثا كوانييه الرئيس الشرفي للجنة الدولية للمسرح وعضو لجنة اختيار عروض مهرجان القاهرة كلمة أشادت فيها بالدور الذي يلعبه المهرجان في تعزيز التفاعل الحضاري وأهمية هذا الدور بعد أحداث (١١) سبتمبر، وشمل حفل الافتتاح أيضا عرضا استعراضيا تناول فكرة التجريب في الفن منذ عصر الفراعنة إلى الوقت الحالي، وقدمت الفقرة تصورا خياليا لفكرة المهرجان التجريبي بعد (5000) عام.

وشارك في المهرجان - الذي ترأست لجنة تحكيمه الألمانية جينكا شولاكلوفا وضمت عضويتها اثنين

من العـرب هـمـا الروائي المصـري إدوارد الخراط والمسرحي التونسي المنصف السـويسي ـ 60 فـرقـة مسـرحـيـة تمثل 47 دولة عـربيـة وأجنبية من بينها (14) عربية، ومن أبرز الفرق التي شاركت فرقة مسرح «فـو» التـونسـيـة التي قـدمت (وراء السكة) لرجاء بن عـمـار والمنصف الصـايم، وفـرقـة شـمس من مسـرح بيـروت التي قـدمت (لوسي المرأة العمودية) للمخرج روجيه عساف، فـرقـة «يسـتـاثول» الإسـبـانيـة التي قدمت (حتشبسوت) عن حياة الملكة الفرعونية التي حكمت مصر منذ أكثر من (3500) عـام من إخـراج أنطونيـو موريـاس، أما سـوريا فتقدم معالجة لمسرحية (حلم ليلة صيف) من إخراج رياض عـصـمت، وفـرقـة المسـرح القومي اليونانية التي قـدمت (خاب سعي العشاق).

وقد كرم المهرجان هذا العام عشرة من فناني المسرح في مصر والعـالم من بينهم الممثلة المصرية سناء جميل، والممثل السوري أسعد فضة والمخرج والممثل العراقي سامي عبدالحميد والمخرج التونسي أحمد السنوسي والمكسـيكي لويس دي ترفـاي، والياباني أوهاتا شوجو، والمسرحي الإنجليزي ريتشارد جوف.

انتظار الخلاص

على الرغم من الظروف الخـانقـة التي يعـاني منها العراق منذ فرض الأمم المتحدة الحظر عليه عام (1990)، إلا أن العـرض المسـرحي (نار من السماء) الذي قدمته الفرقة العراقية مردوخ للرقص الدرامي الحديث جاء معبرا وبقوة عن الآلام التي يعيشها الإنسان العراقي، حيث عكس مدى الاختناق الذي يعـيـشـه المجـتـمع العراقي، فمن خلال تسعة راقصين صور العرض عالما من الجحيم يبدأ في مكان يشبه الغرب حيث يقوم أحد الراقصين بإخراج جسد زميله من شـرنقـة يقـتـرب شكلها من الكفن، لتسيطر حالة إنسانية أكثر منها فنية بتضمنها عالما مليئا بالشر لم ينتصر فيه الخير وبتصويرها واقعا مغلقا لا فكاك منه إلا بمعجزة.

لكن تظل فكرة العرض الأسـاسـيـة داخل نطاق ثنائيـة الخـيـر والشـر وتصوير العلاقات المتعددة لهذه الثنائية.

شكسبير وتاجر البندقية

(تاجر البندقية) رائعة شكسبير الشـهـيـرة قـدمـتـهـا فـرقـة توفـيل الهولندية في إطار كوميدي ارتكز على الرؤية الأساسية للعمل الأصلي الذي يقـوم على الكشف عن جـشـع وشـراسـة ودناءة ودمـوية المرابي اليهودي شايلوك الذي يشترط على مدينه انطونيو أن يقتطع من جسمه رطلا من اللحم في حالة عدم سداده دينه في موعده، ويصر عل تنفيذ هذا الشـرط بعـد أن تأخـر أنطونيـو عن سداد الدين، لكن امرأة قاضية تمسك بالقضية وتقدم لشايلوك سكينا لينال شرطه من لحم أنطونيو محذرة إياه ألا يسقط قطرة من الدم وإلا حاكمته بتـهـمـة القـتـل، ومن هنا يقع المرابي

اليهودي في شر أعماله وتتوالى عليه النكبات حتى بعد أن يستسلم.

حتشبسوت برؤية أسبانية

حتشبسوت الملكة المصرية القديمة كانت موضوعة للعرض الذي قدمته الفرقة الأسبانية سبستائول، وتظهر فيه على هيئة الملوك الفراعنة الرجال بالذقن، وقد عالج العرض صراعاتها منذ موت والدها تحتمس الثاني حتى اعتلت عرش مصر وملكت زمام الأمور في قبضتها.. وفي إطار المعالجات التاريخية والأسطورية قدمت فرقة الحرية رؤية جديدة لمسرحية يوروبيدس (ميديا) هذه المرأة التي قتلت أولادها انتقاما من أبيهم الذي هجرها إلى امرأة أخرى.

جوائز المهرجان

وقد حصد عرض «مؤتمر هاملت» للمخرج البريطاني الكويتي الأصل سليمان البسام الذي قدمته فرقة زوم البريطانية جائزتي أفضل عرض وإخراج، حيث رأت لجنة التحكيم أنه العرض الأجدر بهذه الجائزة بعد منافسة حادة مع العرض الصيني «ووشانغ ونودياو» لفرقة مسرح الفنون في بكين للمخرج وانغ يانسونغ الذي حصل على جائزتي أفضل ممثل وأفضل ممثلة، وفاز العرض التشيكي «عرائس شارون» لفرقة مركز دانكان بجائزة أفضل تقنية بعد منافسة حادة مع العرض البريطاني. ويطرح العرض البريطاني المأخوذ عن مسرحية «هاملت» لوليم شكسبير رؤية جديدة للصراعات السياسية والاقتصادية الدائرة في المنطقة والعالم وخصوصا منطقة الخليج، وكان المخرج الكويتي سليمان البسام قد قام بإعداد معالجة خاصة للمسرحية طرح من خلالها لقاء لعدد من الوفود في اجتماع قمة تصور محاولتهم علاج ما خلفته الحرب من دمار ومحاولة كل طرف من المشاركين الحفاظ على حظوظه في البقاء واستمرارية الحياة، ويتم عرض فيديو لحرب الخليج ومشاهد من شوارع لندن، وأثناء الاجتماع يدخل تاجر أسلحة في إشارة إلى مستقبل العالم في القرن الجديد في الوقت الذي تنهار فيه الدولة وتفقد قدرتها على اتخاذ القرار.

والجدير بالذكر أن المسرحية قد عرضها عام (2001) في الكويت العاصمة الثقافية للعرب في ذلك الوقت وتبعتها عروض أخرى في تونس عدا عن بريطانيا.

أما العرض الصيني فيركز على معالجة مشاكل المجتمع الصيني المعاصر وربطها بالتراث ومحاولة إيجاد حلول تتناسب مع واقع وتاريخ البلاد الطويل، وبدوره استند العرض التشيكي إلى أسطورة تتضمن وجود نهر يسمى «ستيكس» يفصل بين حدود الموت والحياة تقوم خلالها سفن شارون بنقل الموتى إلى ضفة الموت. وتميز العرض بتناغم الإضاءة والموسيقى التصويرية وانسيابهما

مع حـركـات الراقـصـات الخـمس المشاركات في العرض.

افتتاح مكتبة الإسكندرية

في احتفال مهيب تقدمه الرئيس المصري حسني مبارك وحضره لفيف من قادة ورؤساء العالم تم افتتاح مكتبة الاسكندرية، هذا الصرح الذي ساهم في تطوير البشرية بعد تعرضه للتدمير قبل زهاء (16) قرنا.

وقد شارك في الافتتاح حوالي ثلاثة آلاف شخصية دولية بينهم (14) من الحائزين على جائزة نوبل، إضافة إلى ممثلين عن كبريات المكتبات في العالم وأصدقاء مكتبة الإسكندرية من مختلف دول العالم.

ويتميز البناء المعاصر للمكتبة بشكله الدائري المنحني وبمساحته العامة البالغة (85) ألف متر مربع، مع قاعة قراءة مساحتها (20) ألف متر مربع هي الأكبر في العالم وتتسع لملايين الكتب. ويضم المبنى في جانب آخر عدة متاحف ومركزا للاجتماعات وقاعات للمعارض ومختبرا للحفظ والترميم ومركزا للتدريب أيضا.

وتعتبر مكتبة الإسكندرية فريدة من نوعها، فهي المكتبة الأولى بهذا الحجم. وقد ولدت بمساعدة دولية بعد أن أطلقت منظمة اليونسكو عام (1987) دعوة لدعم المكتبة، وتبعها عام (1990) مؤتمر دولي بدعوة من المنظمة أقيم في أسوان لجمع المبالغ اللازمة.

وقد ارتفعت تكاليف بناء المكتبة تدريجيا إلى (225) مليون دولار والتي ساهمت في تمويلها من بلدان عربية وأوروبية بالإضافة إلى منظمة اليونسكو وبرنامج الأمم المتحدة للتنمية، وقد استغرق البناء اثنتي عشرة سنة. يذكر أن المكتبة الأصلية أقيمت منذ نحو (2500) عام، وكانت حتى نشوب الحريق الذي دمرها، تعد أعظم مركز علمي في العالم درس فيه أشهر علماء العصر القديم من أمثال أرشميدس وإقليدس وغيرهما.

دمشق: علي الكردي

محمد الماغوط «حطّاب الأشجار العالية» في احتفالية تكريمية بدمشق

شوقي عبدالأمير: الماغوط أحد أكبر رواد القصيدة النثرية العربية

ممدوح عدوان: هو ذا شاعر يحشو مسدسه بالدموع!

• حنا مينه: نكبر بك، كي تكبر بنا!

• أحمد يوسف داود: كم تأخر هذا التكريم!

محمد الماغوط «حطّاب الأشجار العالية»، هو عنوان «كتاب في جريدة»، الذي فتح صفحات عدده الشهري الأخير لمختارات شعرية للماغوط، وبهذه المناسبة أقيمت احتفالية تكريمية للماغوط بدمشق برعاية وزير الإعلام السوري عدنان عمران، وحضور وزير الثقافة نجوة قصّاب حسن التي افتتحت معرضا للفنان أسعد عرابي استوحى موضوعاته من شعر الماغوط.

اكتظت الصالة بحشد من المثقفين والأدباء والفنانين السوريين، للقاء الماغوط الذي خرج من برودة عزلته، ووطأة مرضه الذي غيّبه طويلا عن أي لقاء عام.

قدّم الحفل الزميل عبدالرحمن الحلبي، الذي تحدث بداية عن عصامية الماغوط، ثم تناوب على المنبر: الشاعر شوقي عبدالأمير المشرف على «كتاب في جريدة»

الروائي حنا مينه، والشاعر د. نذير العظمة، والشاعر ممدوح عدوان، والشاعر والروائي أحمد يوسف داود.

تحدث شوقي عبدالأمير عن تجربة «كتاب في جريدة»، التي رسخت في ختام عامها الخامس نهج التكامل والتفاعل الإبداعي بين روائع الفن الأدبي والتشكيلي. ثم استعرض أزمة الكتاب العربي على مستوى النشر والتوزيع والترجمة، حيث تظهر هذه الأزمة على نحو مخيف ومأساوي إذا ما علمنا حسب الأرقام التي تنشرها المنظمات الدولية أن ما يستهلكه العالم العربي سنويا من ورق في تصنيع الكتب، يكاد يساوي الكمية التي تستهلكها دار نشر أوروبية واحدة، وما يستهلكه بلد أوروبي صغير مثل بلجيكا من الكتاب «نشرا وتوزيعا وقراءة»، يكاد يوازي ما يستهلكه العالم العربي بأجمعه، والعربي لا يقرأ من كل كتاب يصدر إلا بنسبة واحد إلى 300 ألف. وقال: إن تجربة «كتاب في جريدة» هي الثانية من نوعها في العالم بعد التجربة الإسبانية التي توقفت، وبعد دراسة الجدوى وتقييم اليونسكو لهذه التجربة اعتبرت من أهم التجارب الثقافية، لا في العالم العربي فحسب، بل في العالم أجمع. ونوه إلى مؤتمر «كتاب في جريدة» الذي انعقد في صنعاء مؤخرا وأقر تطوير هذه التجربة من خلال إصدار أقراص مدمجة تجمع الارتجال الشعري والغنائي والموسيقي التراثي المهدد بالاندثار، وسيجري توزيع هذه الأقراص مجانا مع كتاب في جريدة في الدورة القادمة.

واعتبر الأمير أخيرا.. أن حضور الماغوط في «كتاب في جريدة» هو ليس تحية للماغوط، بل هو تحية لكتاب في جريدة، لأن الماغوط الذي نقدمه.. هو أحد أكبر رواد القصيدة النثرية العربية ريادة (..) كقصيدة غنية بقدرتها على التدفق والبقاء والتأثير.

حنا مينه:

الروائي حنا مينه، تحدث بشاعرية عن صداقة الحرف التي تربطه بالماغوط قائلا: إنني في عناق الحرف، على اسمه الماجد الممجد، أعانقك، أقبلك، أمنحك مقابل كتاب لك، حبي وإعجابي، مفاخرا بك، زائرا لك، مؤنسا لوحدتك، حدبا على صحتك، واثقا والعزم في الإرادة مضاء، أنك ستعطينا من شجنك سلوة، ومن قبسك نارا، قدمت عزيزا علينا، نكبر بك، كي تكبر بنا، فوق ما أنت كبير وفي هذا كفاء في القول، يصدر من قلب أخ إلى قلب أخيه، وسلام عليك في كل أحوالك.

د. نذير العظيمة:

قال واصفا الماغوط: هذا الكهل (الختيار) ينطوي على منجم وكنا من العمالقة هو عريش القصيدة، وعريش المسرحية، وعريش المقالة الساخرة، وعريش الرواية المتلفزة،

وعريش الفيلم، ومن منا لم يستمع ولم يبتهج بإبداعه ونتاجه الذي يخرج عن معاناة إنسانية صادقة لا متعالية، ولا متشددة.

وفي مقارنة عقدها العظمة بين الماغوط وأمين الريحاني وجبران خليل جبران الذين كتبا ما يسمى بالشعر المنثور قال: جبران والريحاني استلهما هذا النموذج الإغريقي الأوروبي، لكن الماغوط لم يفعل ذلك، بل ابتكر نموذجه، وخلق شكله، واختار قصيدته وانتمى إلى بيئته وتاريخه وإنسان حضارته، ومن هذا كله ابتدع قصيدته.

إن جيلنا جيل مغامرة وحلم، ومحمد الماغوط سيد الحلم والمغامرة، استخدم: الصورة الحسية، وهي شيء جديد على البلاغة العربية (..) أخذ بالتشبيه القديم، ولكنه لم يخضعه للمنطق الأرسطي، بل ركّبه تركيبات جديدة، وأخضعه للحدس، لذلك تشبيهاته كلها تستحق دراسة مستقلة.

ثم تحدث عن ذكرياته مع الماغوط في بيروت الخمسينيات وأجواء مجلة «شعر» التي عملت على نشر قصائد النثر لأنسي الحاج، وجبرا إبراهيم جبرا، منوها إلى الذهول الذي خلّفته قصائد الماغوط بعد نشرها، مما دفع بالشعراء الآخرين إلى مسألة التنظير حول ما إذا كان هذا شعرا منثورا أم قصيدة نثر، رغم أنه لا يوجد فرق في الحقيقة بين الاثنين.

وختم العظمة بالقول: أصبح الماغوط من نجوم مجلة «شعر»، ومن الذين خلقوا انعطافا تاريخيا فيها، فقصيدة النثر هي التي فرضت نفسها، كما فرض الماغوط نفسه إلى جانب بدوي الجبل والجواهري وأبي ريشة وغيرهم بقصيدة ليست مقفاة وليست موزونة، ولكنها تتسلح بحساسية شعرية بالغة، تأخذ الإنسان إلى جانبها تدافع عن الحرية، تتحمل الاضطهاد، تقاوم وتقف موقف الشهادة أمام الطغاة والظالمين، ولذلك استطاع الماغوط أن يكون رمزا لعصره وبلاده.

الشاعر ممدوح عدوان:

استلهم الشاعر ممدوح عدوان روح الماغوط الساخرة قائلا: نحن بحاجة إلى من يقول لنا كم نحن في حالة مخزية، وهذا ما يفعله الماغوط. حين أردت أن أكتب عن الماغوط اكتشفت أنه موجود في ضميري الذي أخاف منه. تسربت كلمات له كانت مزروعة في وجداني.. ذكرني بحقي الذي منحني إياه منذ الطفولة في الاعتراف بالخوف والذل والكبت.

لم يظهر محمد الماغوط صوتا في المشهد الشعري في الخمسينيات، بل انفجر فيه قنبلة فراغية (..) ولأنه لا يخجل من دموعه ومن هزائمه، ومن الاعتراف بإذلال العالم له، فقد علّمنا أن الاعتراف بهذا الذل هو النصر الوحيد الذي بقي لأناس مثلنا في هذا العالم.

(..) وكلما كنت أقرأ الماغوط كنت أحس أن هذا الرجل يتغلغل لأعماق

روحي ليجبرني على الاعتراف بالوضاعة التي أوصلني إليها هذا العالم الذي نعيش فيه.

هو ذا شخص وحيد في الدنيا يعلن أنه يحشو مسدسه بالدموع، ويأمر الغيوم بالانصراف، لأن أرصفة الوطن لم تعد لائقة حتى بالوحول، وفيما نحن نرى التبجح بالقوة الكاذبة، هو ذا شخص يعلّمنا أن نحب ضعفنا، وأمام الانتصارات الإعلامية الخلبية يعلمنا أن نعتز بهزائمنا، وأمام المراجل الوهمية يعلمنا أننا بحاجة إلى البكاء.

إن صدور مجموعته الكاملة، أو صدور هذه المختارات في كتاب في جريدة حدث مهيب، وإرهاق سادي، إذ من سيطيق أن يغامر بقراءة عذابات عمر محمد الماغوط كلها دفعة واحدة؟!

اقرأه دفعة واحدة إذا رغبت.. ولكن احذر القرحة والرقابة، فهذا من الشعر النادر الذي يحمّل القارئ مسؤولية القراءة بمقدار ما حملها كاتبها حين كتبها (..) نحن بحاجة إلى من يقول لنا: كم نحن بحالة مخزية، وهذا ما فعله الماغوط، وهذا ما يجذبنا إلى سماع شعره، أو قراءته.

الشاعر والروائي أحمد يوسف داود:

كم تأخر هذا التكريم؟! كان يجب أن يكرم الماغوط منذ ثلاثين عاما.. أو أربعين.. كان يجب أن يكرم منذ أن قال: ها هي ظاهرة جديدة لكي تعبروا عما ينبغي التعبير عنه في عالم مكسور.. هذا ما قاله الشاعر والروائي أحمد يوسف داود، وأضاف: الماغوط كان زارع الأشجار العالية، وكان أيضا جامع المفردات الصغيرة للحياة اليومية التي تشكل صرخة الفقراء مقابل الأغنياء. الماغوط ظاهرة بمفرده، وهي تستحق أكثر من هذا التكريم.

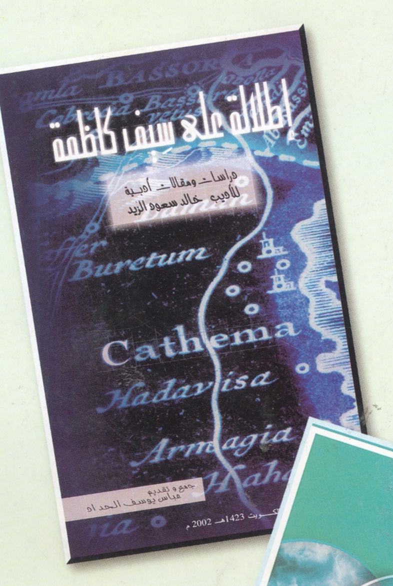
مع نشوة الجمهور، وتصفيقه الحار قام «حطاب الأشجار العالية» ليقول على طريقته الساخرة.. المختزلة: «ليست السيارة الفاخرة.. ولا المرافقة ولا عكازي ما جاء بي إلى هنا وإنما الحب.. إنني في كل ما كتبت وقرأت لست أكثر من ضيف عليكم وعلى الوطن».

وكلاء توزيع البيان

■ الكويت: الشركة المتحدة لتوزيع الصحف	هـ: ٢٤٢١٤٦٨
■ القاهرة: مؤسسة الأهرام	هـ: ٥٧٨٦٣٠٠ـ ٥٧٨٦١٠٠
■ الدار البيضاء: الشركة الشريفية لتوزيع الصحف	هـ: ٤٠٠٢٢٣
■ الرياض: الشركة السعودية لتوزيع الصحف	هـ: ٤٩١٩٤١
■ دبي: دار الحكمة	هـ: ٦٦٥٣٩٤
■ الدوحة: دار العروبة	هـ: ٤٢٥٧٢٣
■ مسقط: مؤسسة الثلاث نجوم	هـ: ٧٩٣٤٢٣
■ المنامة: مؤسسة الهلال	هـ: ٤٣٤٥٥٩

غلاف العدد: للفنان الكويتي بدر القطامي
«عيد الحب»

صدر حديثاً



إطلالة على سيف كاظمة
دراسات ومقالات أدبية
للأديب خالد سعود الزيد
جمع و تقديم
عباس يوسف الحداد
الكويت 1423هـ 2002 م



(.... لك ما تشاء
نايف العنزي